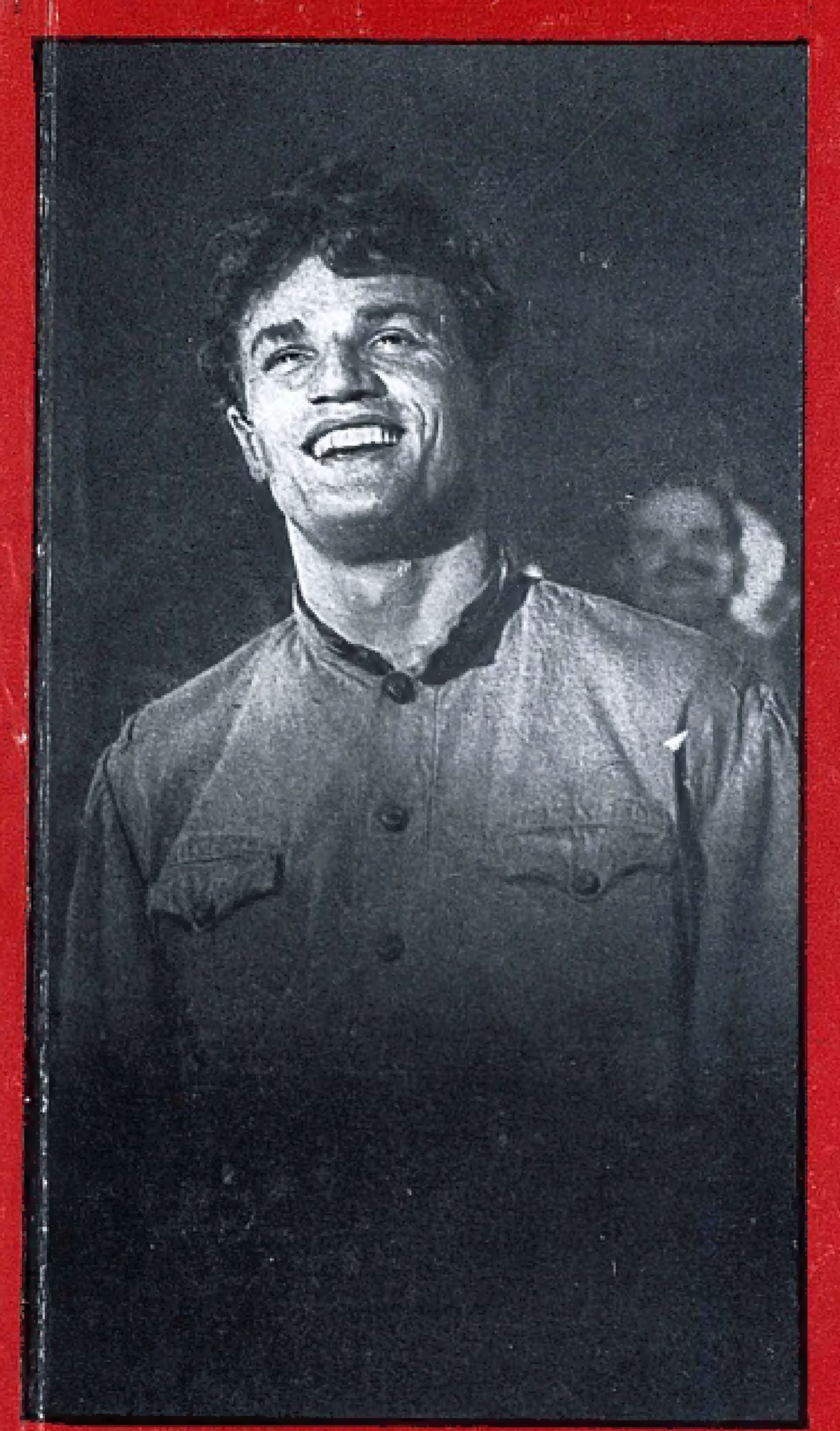


Искусство КИНО

11 1977

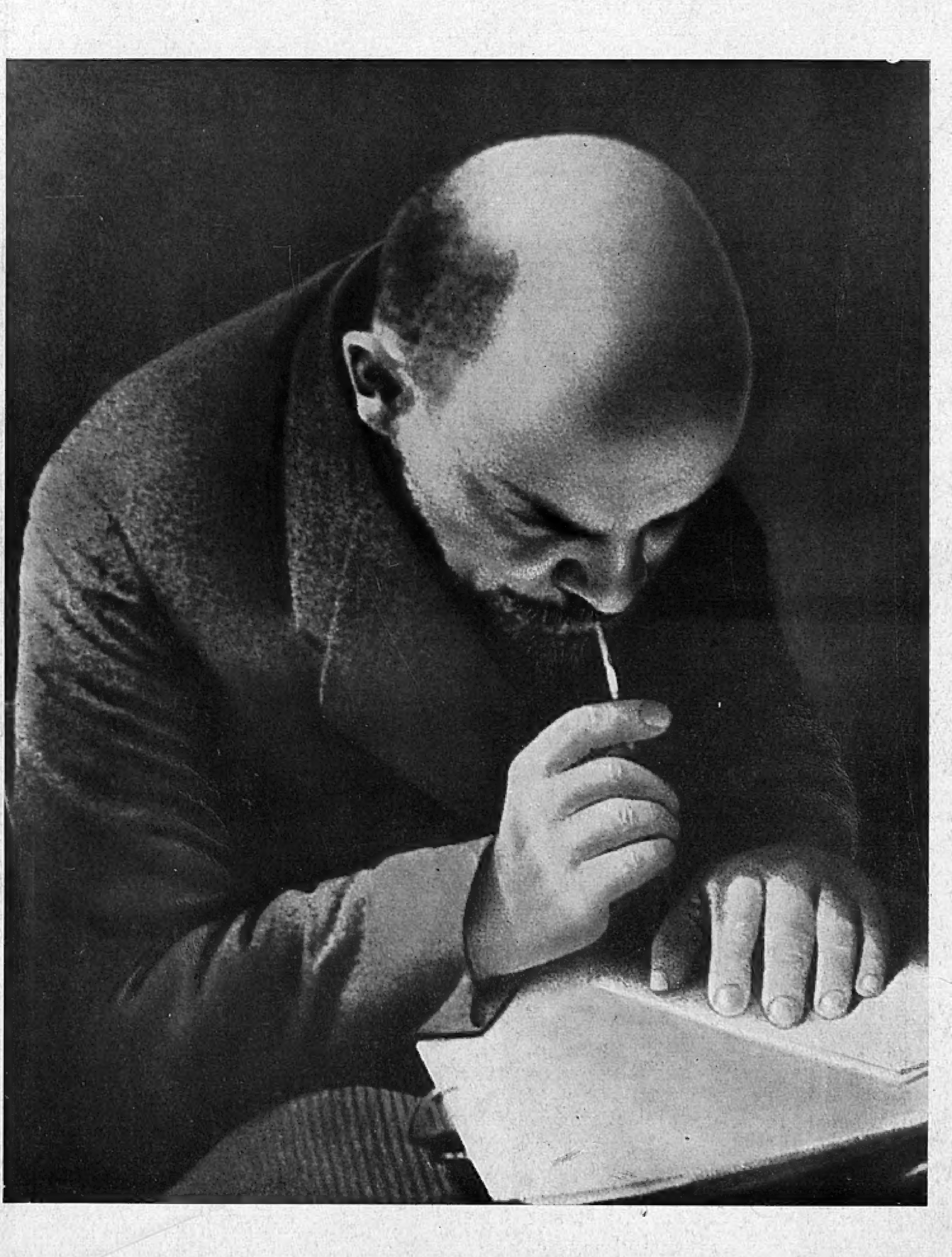
На 2-й стр. обложки
«Повесть о коммунисте»

«Премия»

«Старые стены»

...Мы вправе гордиться и мы гордимся тем, что на нашу долю выпало счастье начать постройку советского государства, начать этим новую эпоху всемирной истории, эпоху господства нового класса, угнетенного во всех капиталистических странах и идущего повсюду к новой жизни, к победе над буржуазией, к диктатуре пролетариата, к избавлению человечества от ига капитала, от империалистских войн.

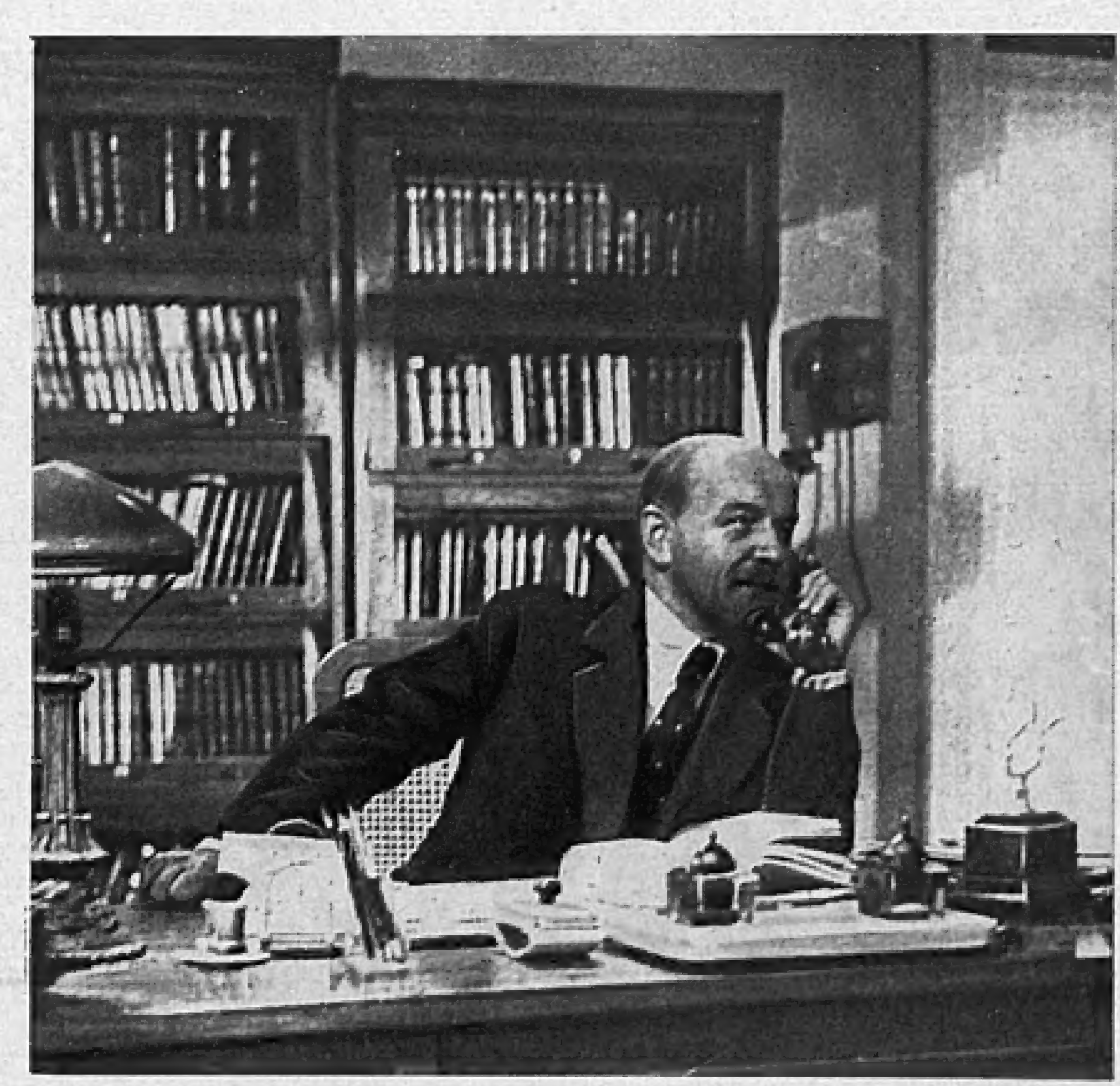
В. И. Ленин



«Октябрь»

«Ленин в Октябре»

«Человек с ружьем»



«Ленин в 1918 году»

«Рассказы о Ленине»

«Шестое июля»

«Ленин в Польше»

Мы создали новое общество, общество, подобного которому человечество еще не знало. Это — общество бескризисной, постоянно растущей экономики, зрелых социалистических отношений, подлинной свободы. Это — общество, где господствует научное материалистическое мировоззрение. Это — общество твердой уверенности в будущем, светлых коммунистических перспектив. Перед ним открыты безграничные просторы дальнейшего всестороннего прогресса.

Л. И. Брежнев

Искусство
кино

1977
11

НЕМЕРКНУЩИЙ СВЕТ ОКТЯБРЯ

«Великая Октябрьская социалистическая революция, совершенная рабочими и крестьянами России под руководством Коммунистической партии во главе с В. И. Лениным, свергла власть капиталистов и помещиков, разбила оковы угнетения, установила диктатуру пролетариата и создала Советское государство — государство нового типа, основное орудие защиты революционных завоеваний, строительства социализма и коммунизма. Начался всемирно-исторический поворот человечества от капитализма к социализму».

Этими гордыми, чеканными строками начинается новая Конституция Союза Советских Социалистических Республик, принятая внеочередной сессией Верховного Совета СССР в год шестидесятилетия Октября. В сердце каждого советского человека эти два события связаны воедино узами исторической памяти, узами безграничной верности идеалам, начертанным на знамени нашей революции.

«Конституция,— говорил на сессии Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев,— это, можно сказать, концентрированный итог всего шестидесятилетнего развития Советского государства. Она ярко свидетельствует о том, что идеи, провозглашенные Октябрем, заветы Ленина успешно претворяются в жизнь».

Да, мы с радостным волнением оглядываемся на пройденный путь, сознавая, что свершения советского народа вписаны навечно в Золотую книгу истории человечества. Шесть десятилетий нашей биографии — это возникновение и укрепление великого исторического сообщества людей — советского народа; это мужание и расцвет государства, рожденного социалистической революцией и ставшего сегодня одной из самых могущественных держав мира; это торжество коммунистической идейности, советского образа жизни. Не однажды стояла Страна Советов у истоков важнейших перемен в облике мира, с достоинством и самоотверженностью возлагая на себя бремя ответственности за настоящее и будущее всей цивилизации. Встречая 60-летие Великого Октября, мы с оптимизмом вглядываемся в величественную перспективу дальнейшего развития страны, уверенно идущей к высотам коммунистического общества.

Героическая история советского народа, его боевые и трудовые победы, его выдающиеся достижения неразрывно связаны с мудрой деятельностью Коммунистической партии — руководящей и направляющей силы советского общества. Коммунистическая партия Советского Союза свято хранит и развивает ленинские революционные традиции. Атмосфера спокойной уверенности, деловитости и энтузиазма, царящая в стране,— заслуга партии, результат непрерывных усилий ее Центрального Комитета, руководящего ядра партии — Политбюро ЦК, лично Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, последовательного и настойчивого проведения в жизнь решений партийных съездов и пленумов.

Новым свидетельством неразрывного единст-

ва партии и народа, новым торжеством советской демократии явилось длившееся четыре месяца всенародное обсуждение проекта Основного Закона первого в мире государства развитого социализма. В ходе этого грандиозного по своим масштабам совещания миллионов вновь ярко проявилась гражданственная зрелость советских людей, высокий уровень их социального мышления, глубокое понимание сложнейших и многообразных проблем современности, присущее советским людям чувство хозяина и всей страны и своей собственной судьбы. Столь мощный взлет народной активности невидан доселе даже в истории нашей страны. Единодушно сказав «за!» проекту Основного Закона страны, советские люди еще раз выразили свое безграничное доверие родной партии, одобрение ее внутренней и внешней политике, подтвердили свою сплоченность вокруг КПСС и ее ленинского Центрального Комитета.

Подготовка, обсуждение и принятие Основного Закона страны, обобщившего и исчерпывающе глубоко выразившего характер глубоких изменений в советском обществе, происшедших за сорок лет после принятия предыдущей Конституции, богатый конституционный опыт Советского Союза и других стран социализма означают решение задачи исторического значения. В новой Конституции воплотились черты зрелого социализма с его могучей экономической и нерушимой политической системой, отразились наши высочайшие достижения в сфере социального развития, в сфере науки и культуры, международное признание миролюбивой внешней политики Советского государства. И одновременно новая Конституция СССР создала новые предпосылки и реальные условия для дальнейшего проявления творческих сил, способностей и дарований всех граждан, всестороннего и свободного расцвета личности в условиях развитого социализма.

В эти дни всеобщей патриотической окрыленности с чувством особой благодарности мы вспоминаем о той поистине титанической работе по подготовке Проекта новой Конституции, которую проделали Центральный Комитет КПСС, его Политбюро и лично товарищ Л. И. Брежнев. Рождение новой Конституции явилось величественным актом народовластия, воплощающим в себе главные завоевания социализма. Основной Закон страны обрел завершенность и совершенство благодаря коллективной энергии и мудрости миллионов граждан. Весь советский народ стал подлинным творцом Конституции своего государства.

7 октября 1977 года депутаты Верховного Совета СССР отдали новой Конституции не только собственные голоса своих избирателей. Сыновья и дочери Родины, собравшиеся в тот день в зале Большого Кремлевского Дворца, представляли и тех, кто поднимал над Россией красное знамя революции, и тех, кто своими руками закладывал первые камни в фундамент социализма, и тех, кто отдал жизнь за свободу и процветание нашей державы в трудные годы Великой Отечественной войны, тех, кто вошел в жизнь уже после Победы 1945 года. И сегодня мы, кому выпало счастье и честь воплотить в жизнь грандиозный созидательный потенциал новой Конституции СССР, говорим от имени всех поколений авангарда строителей социализма и коммунизма: это тот Основный Закон, которого мы ждали, он правильно отражает наши завоевания, наши чаяния и надежды, правильно определяет наши права и обязанности!

Трудящиеся страны поддержали проект Конституции не только словом, но и делом. 1977 год войдет в биографию социализма как год высокого трудового энтузиазма масс, год выдающихся свершений в сфере производства, науки и культуры. 1977 год знаменует собой начало нового этапа исторического творчества народа, развитие которого реально гарантировано вступившим в силу Основным Законом государства. Именно в этом — одна из главных причин столь широкого и вдохновляющего воздействия новой Конституции СССР. Не только граждане Советского Союза и других стран социалистического содружества, но и все реально и честно мыслящие люди Земли восприняли этот выдающийся документ как наглядный и живой символ подлинной демократии, реальной гарантии реальных прав человека. В докладе на майском (1977 г.) Пленуме ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев заявил: «Извращенному

и опошленному буржуазной и ревизионистской пропагандой толкованию понятий демократии и прав человека мы противопоставляем самый полный и реальный комплекс прав и обязанностей гражданина социалистического общества. На весы истории мы кладем действительно эпохальные завоевания трудящихся, достигнутые благодаря власти рабочего класса под руководством Коммунистической партии».

Международный триумф новой Конституции СССР стал отражением огромной победы социализма, в кипучих буднях которого вырос новый человек, рассматривающий государственные общенародные интересы как свое кровное дело. Гражданский, нравственный облик нашего современника, советского человека оцениваем мы сегодня как важнейший итог прошедших десятилетий.

Замечательные свойства современного советского человека стали нормой нашего образа жизни в результате постоянной отеческой заботы ленинской партии о воспитании общественного сознания граждан Страны Советов, бойцов за новый мир, его строителей. Забота эта — бесценное завоевание социализма и в то же время — одна из важнейших граней процесса коммунистического строительства, перспективы которого столь глубоко и всесторонне обозначены в Конституции Союза Советских Социалистических Республик.

В этой связи весьма знаменательно введение в Основной Закон специального раздела, посвященного вопросам социального развития и культуры и предусматривающего всемерное обеспечение государством «реальных возможностей для применения гражданами своих творческих сил, способностей и дарований, для всестороннего развития личности». Завершающая статья этого раздела гласит: «Государство заботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня.

В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества».

Таким образом, в Конституции СССР получил законодательное воплощение замечательный теоретический тезис партии о возрастании на новых этапах развития коммунистического строительства роли литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Краткий тезис этот аккумулирует гигантскую теоретическую и практическую работу по развитию ленинского учения о партийности литературы и искусства, работу, благодаря которой стали реальностью предвидения вождя революции о высоком назначении художественного творчества в эпоху созидания социализма и коммунизма.

«С первых лет Советской власти, — писал Л. И. Брежнев в своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного фестиваля в г. Риге, — на всех этапах героической истории нашего государства деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека, в создание развитого социалистического общества».

Столь высокая оценка участия кинематографистов в общенародном деле строительства нового мира обязывает к требовательному и критическому рассмотрению достижений и задач искусства экрана на современном этапе развития нашего общества, отмеченном новыми грандиозными подвигами народа, историческими успехами родной Коммунистической партии, Советского правительства в борьбе за счастье людей, за мир во всем мире.

Велика и почетна задача, стоящая сегодня перед советским киноискусством: создавать произведения, в которых отразились бы величие дел советского народа, красота духовного облика нашего современника — строителя коммунизма, произведения, сочетающие глубину размышлений и гражданскую зрелость с художественной яркостью и зрелищностью.

«Партия видит свою задачу в том,— отмечал Л. И. Брежнев,— чтобы обеспечивать самые благоприятные условия для развития социалистической культуры и науки. Мы хотим, чтобы и впредь крепла связь творческой интеллигенции с жизнью народа, с рабочим классом и тружениками села. Мы хотим, чтобы в демократической, взыскательной, товарищеской атмосфере приумножались духовные

ценности, столь необходимые народу, строящему коммунизм». Эти замечательные мысли Л. И. Брежнева являют образец истинно ленинской постановки проблемы тесной связи искусства с жизнью — основной для дальнейшего развития художественной культуры и постоянного соответствия его масштабов и уровня требованиям, диктуемым нашим временем. Именно с таких позиций последовательно рассматривала партия насущные задачи и нужды советской литературы и искусства на XXIII, XXIV и XXV съездах коммунистов Советского Союза.

Почти десять лет назад XXIII съезд КПСС выдвинул грандиозную по своим масштабам и сложности задачу формирования научного мировоззрения и коммунистической нравственности у всех членов общества. Реальность ее выполнения была основана на научно объективной констатации самого значительного результата многолетних усилий партии в области идеологической работы — воспитании нового человека.

Необходимость решения этой новаторской по своей сути задачи в условиях повышения социально-политической активности, роста идейной и духовной зрелости советских людей, естественно, повлекла за собой усиление роли литературы и искусства в процессе коммунистического воспитания, выдвинула перед мастерами культуры новые, повышенные критерии оценки результатов художественного творчества.

На XXIV съезде КПСС было особо отмечено, что «деятели литературы и искусства находятся на одном из острых участков идеологической борьбы», в связи с чем каждый художник должен постоянно проявлять больше требовательности к себе и к своим товарищам по профессии. В Отчетном докладе ЦК КПСС съезду говорилось также о нетерпимости легковесного художественного решения общественно важных, актуальных тем, появления произведений «неглубоких по содержанию, невыразительных по форме».

В докладе Л. И. Брежнева на съезде особо была отмечена роль марксистско-ленинской критики в развитии искусства социалистического реализма, подчеркнута необходимость сочетания на основе линии партии принципиальности и взыскательности с тактом и бережным отношением к творцам художественных ценностей.

Выразив твердую уверенность в том, что успехи современной советской литературы и искусства будут умножены, XXIV съезд партии провозгласил: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма. Сила партийного руководства — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах».

Мудрая, животворная сила партийного руководства воплотилась в Основном Законе СССР, гарантирующем художнику величайшее счастье участия в преобразовании мира, истинную свободу творчества на благо народа, во имя коммунизма.

Вкладывать в творческий труд всю силу таланта — вот призыв, определивший работу партии по претворению в жизнь решений XXIV съезда на плацдарме литературы и искусства. Определяя основные направления этой работы, Центральный Комитет КПСС принял ряд постановлений, исторических по своему значению для судеб грядущей коммунистической культуры. Среди них было и Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (1972). В этом документе — глубоком по мысли, теоретически глубоко обоснованном, опирающемся на подлинно научное понимание тончайших закономерностей развития искусства, анализ состояния советского кино отличается и широтой охвата всех его основных проблем, и четкостью в определении путей и способов его дальнейшего развития и совершенствования.

Советские кинематографисты восприняли Постановление ЦК КПСС как путеводный документ, содержащий развернутую программу серьезной перестройки всего кинодела в стра-

не, реализация которой позволит нашему киноискусству подняться на уровень требований времени, запечатленных в решениях XXIV съезда КПСС. В процессе обсуждения и претворения в жизнь основных положений Постановления Центрального Комитета «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» еще раз с новой силой проявилось воздействие мудрых идей партии на умы и творческие замыслы художников, вдохновляющее влияние свершений советского народа на развитие искусства.

Выдвинутые в Постановлении высокие критерии оценки произведений кино, предполагающие органическое сочетание идейности каждого фильма с его художественными достоинствами, помогли мастерам советского экрана по-новому взглянуть на многогранную жизнь народа и страны, вдумчиво оценить актуальные и важные проблемы времени.

Оценка труда советских художников за минувшее пятилетие, данная Л. И. Брежневым на XXV съезде КПСС, по справедливости относится и к киноискусству: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Иначе и не могло быть! Творческая интеллигенция нашей страны, воспитанная на идеалах Великого Октября, спаянная судьбой и помыслами с многомиллионным отрядом строителей коммунизма — советским народом, воспринимает указания и напутствия партии как выражение собственных чаяний и стремлений.

Быть боевым помощником партии, творить для народа и во имя народа — в этом заключается не только почетный долг, но и высочайшая потребность каждого, кто посвятил свою жизнь социалистическому искусству. Движимые велением ума и сердца советские кинематографисты стремятся все силы своей души, весь свой талант и опыт отдать общенародному, общепартийному делу воспитания человека коммунистического общества.

Благодарность партии и народа наполняет гордостью и удовлетворением сердца кинематографистов. Но вместе с тем каждый из них сознает грандиозность и сложность предстоящей работы, ясно видит ориентиры дальнейшего совершенствования творчества во имя скорейшего приближения к общенародной цели — коммунизму.

Художники кино в нашей стране работают, ни на минуту не забывая и о том, что каждое их произведение обретает свою жизнь и судьбу лишь будучи принятым и понятым широчайшей аудиторией советских зрителей. Сознание высокой ответственности перед своим народом и окрыляет художника и помогает ему с особой взыскательностью оценивать сделанное.

Вместе со всеми деятелями литературы и искусства советские кинематографисты проголосовали за Конституцию СССР с воодушевлением и ощущением жажды творчества. Они хорошо знают, что нигде в мире художник не пользуется таким доверием и уважением, как на родине социалистической революции. Гимном творчеству, гимном таланту, взращенному и вдохновленному народом, прозвучали с трибуны XXV съезда КПСС прекрасные слова товарища Л. И. Брежнева: «Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние. Мы хорошо знаем, что художественное слово, переливы красок, выразительность камня, гармония звуков вдохновляют современников и передают потомкам память сердца и души о нашем поколении, о нашем времени, его треволнениях и свершениях».

В этих словах — свет Октября. Его гуманизм и оптимизм. В этих словах — дух несокрушимого единства советского народа, под водительством партии коммунистов-ленинцев прокладывающего человечеству путь в будущее.

Виктор Дмитриев

ГУМАНИЗМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И КИНЕМАТОГРАФ

Статья первая

В Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» подчеркнуто, что социализм — это общество реального гуманизма, его главной ценностью является человек труда [1]. Превращение гуманистических идеалов социализма в реальность мировой пролетариат начал осуществлять, как известно, еще до Великого Октября. Вспомним парижских коммунаров, по образному выражению К. Маркса, штурмовавших небо, — рожденный ими в слове и музыке «Интернационал» с тех пор является всемирным гимном пролетарской солидарности и надежды. Вспомним героев краснопресненских баррикад 1905 года в Москве, возвестивших, что час всенародной социалистической революции близок... Но лишь с залпов «Авроры», с победой власти трудящихся в СССР, а затем и в ряде других стран гуманизм высокой мечты и самоотверженного порыва сделался повседневным творчеством миллионных масс, получил ничем не стесняемый простор.

Свой вклад в сокровищницу социалистического гуманизма, в его утверждение внесло и советское кино.

Диалектика революции

Еще К. Маркс заметил: едва только возникает угроза миру частной собственности, буржуа поднимают вопль, что покушаются на свободу вообще. Первые же советские фильмы — особенно те, которые стали классикой прогрессивного мирового кино, демаскировали этот вопль и с величайшей наглядностью показали, что не только в открытых кровавых столкновениях с народом, но и в «тихих» буднях повседневности старый мир неизменно несет покушение на свободу, достоинство трудящегося человека и что, стало быть, революционная ликвидация основанного на частной собственности жизнеустройства есть историческая справедливость, единственно возможный путь к торжеству истинной свободы, человечности, к возрождению поруганного гуманизма. Как писал К. Маркс, «коммунизм, в качестве снятия частной собственности, означает требование действительно человеческой жизни, как неотъемлемой собственности человека, означает становление практического гуманизма» [2].

В рельефных образах, в исполненных правды жизни ситуациях наше кино показало, что нет оправдания эксплуататорским верхам и, напротив, исторически необходимо и значит оправдано распрямление эксплуатируемых низов, их революционное действие. Отсюда обаяние героев первых же значительных советских фильмов: с их лиц, в которых уловлена главная из совершившихся в массах перемен — преодоление в себе раба, — глядит на нас, говоря словами К. Маркса, вся красота человечества.

Сквозь образы первых советских фильмов

---

[1] См.: «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции». Постановление ЦК КПСС от 31 января 1977 года. М., Политиздат, 1977, стр. 23.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 637.

просвечивает сама история. Ее логика «руководит» сюжетом и пафосом произведений. Поэтому каждый эпизод, даже на первый взгляд частный, локальный, не воспринимается в них как случайный: он не замкнут в себе, а раскрывает так или иначе движущие силы истории, обнажая действующие пружины социального организма, внутренне разладившегося и устремленного — в своих здоровых частях — к обновлению. Отсюда и эффект поистине необычайной заразительности фильма «Броненосец «Потемкин», эффект, который довелось наблюдать Бертольту Брехту:

Это чувство согласия и торжества,
Которое в нас пробуждают картины
восстания на броненосце «Потемкин»
В минуту, когда матросы швыряют
своих мучителей в воду,
Есть то самое чувство согласия и торжества,
какое бывает, когда
Нам показывают перелет через Южный полюс.
Я убедился, что рядом со мной
Даже эксплуататоры были захвачены
этой волной согласья, увидев
Подвиг революционных матросов:
вот каким образом
Даже подонкам было дано
причаститься неотразимому
Соблазну возможного и строгим
радостям логики [3].

То же, как известно, отмечал и Лион Фейхтвангер: «Броненосец «Потемкин» достигает цели, возможной только для совершеннейшего произведения искусства и которая не может быть достигнута путем повествовательного или научного описания. Он воссоздает специфику российской революции 1905 года, ощущение ее необходимости, ее энтузиазма. Этим он покоряет и колеблющихся, и противников... Подобно тому, как Гамлет при помощи спектакля хочет заставить короля против воли стать на его сторону, так... противник, покоренный внутренней правдой «Потемкина», принужден против воли воздать должное тем, кого он ненавидит и угнетает» [4].

Не забудем: покоряющая сила социалистического гуманизма в «Потемкине» при всем том, что она обязана прежде всего ранней зрелости таланта Эйзенштейна, величию его как художника, покоится и на объективно значительном основании: создатели фильма и его зрители были исторически подготовлены к тому, чтобы воспринять показанные на экране события неотрывно от их реального продолжения и победного завершения в Октябре 1917 года.

Отсюда редкостной силы исторический оптимизм фильма. Идя сквозь строй классово враждебной эскадры, восставший корабль зажег в матросских экипажах бронированных чудовищ, нацелившихся на бунтарей с «Потемкина», ответное чувство братской революционной солидарности. Зритель ощущает сердцем: там, возле молчащих бортовых батарей, совершился величайшей важности поворот — и там утвердилась новая правда жизни; выстрел грянет, но позже и по иной цели, его сделает носовая пушка крейсера «Аврора», и ненавистный народу режим рухнет.

Высоко, чуть ли не под самый верхний край кадра, поднялся форштевень легендарного броненосца, мощно рассекающего волны истории, увлекая и нас, зрителей, круто вверх, к победе. Он заполняет собою экран, поглощая пространство кадра. В эти мгновения нами, сидящими в зале, завладевает целиком, вытесняя все остальное, сама революция. Нас наполняет и влечет энергия ее неостановимого наступления. Мы с ними, ликующими матросами. Их победное «ура» разом отбрасывает в прошлое обыденщину прозябания, смирение, покорность. Это «ура» несется в зал вместе с летящим навстречу нам броненосцем, и мы словно видим — внутреннее зрение подсказывает нам,— как этот первый матросский десант революции врывается на Дворцовую площадь ночного Петрограда и вместе с отрядами балтийцев, батальонами революционных солдат, полками Красной гвардии в неудержимом порыве сметает обреченные заслоны юнкеров...

Никогда прежде кино не обладало столь проникающей способностью «рентгеновского просвечивания» эпохи, столь выразительным языком, позволившим кинематографу открыть прямой доступ к постижению фундаментальных законов общественного бытия, зримо представить действие этих законов — через жизненный опыт, психологию, мироощущение и поведение миллионов. Для тех, кто хоть раз

---

[3] Сб. «Броненосец «Потемкин». М., «Искусство», 1969, стр. 16.

[4] Впервые опубликовано в газете «Правда» 7 июня 1936 года.

видел «Потемкина», «Стачку», «Октябрь», становится понятным и небывало дерзкое намерение Эйзенштейна экранизировать «Капитал» К. Маркса. Оказывается, и такое близко художественному кино, если в нем нашли себя, слились воедино глубина научной, социалистической мысли, гуманизм великого искусства и революционного дела. То же произошло и в кино документальном. Как отметил Фредерик Россиф, до Вертова документалисты снимали «изображение» — после Вертова они научились снимать идеи.

Советское киноискусство сразу же прониклось сознанием (творчески претворяя его на экране), что мир может и должен быть изменен борьбой, а миссия искусства — активно участвовать в этой борьбе на стороне исторической справедливости, реально воздействовать на действительность присущими кинематографу образными средствами ради создания новой культуры, перестройки жизни и самого человека на гуманистических началах социализма и коммунизма. Для гуманистической проблематики социалистического кинематографа это имело глубокие, далеко идущие последствия: и объективно, по логике развития истории, и субъективно, по логике развития и вдохновению самих творцов, киноискусство Страны Советов сделалось коммунистически партийным. Его социалистическое первородство определилось благодаря совершенному изначально выбору — вместе с партией, с революцией, с народом!

Советское киноискусство рождается с ясным сознанием всемирно-исторической роли Октября, тем самым и своей общечеловеческой миссии. Оно напоено воздухом свободы, мужеством борьбы, энергией великих преобразований во имя торжества коммунизма. Оно проникнуто духом пролетарского интернационализма, братской солидарности с трудящимися земли. Оно демократично, революционно, исполнено исторического оптимизма. Его главный герой — правда.

Отсюда мировое значение и влияние советского кинематографа — с самого начала. Отсюда и масштаб его оценки — в русле гуманистических исканий искусства XX века, передовых устремлений прогрессивных сил современного мира. Искусство любой страны — тем более в нынешнюю эпоху — столько же ответственно перед собственным народом, сколько и перед всем человечеством. В особенности это относится к социалистическому искусству, которое осознанно взяло на себя такую ответственность и — в противоположность буржуазному — не уклоняется от нее.

...Первые шедевры социалистического кино. Начало начал. Почему нас влечет к себе опыт, творческая лаборатория тех, кто стоял у истоков советской кинематографической классики?

Нам важен секрет неувядаемости их выдающихся фильмов. Что в них заключено такого, что и сквозь долгие десятилетия прокладывает верный путь к сердцам новых поколений во всем мире? Но не менее важно другое. Если верно, что лучшие советские фильмы созданы временем, то столь же верно, что и они создавали свое время, непредставимое ныне без тех произведений, образов.

К слову сказать, не все тогдашние художественные замыслы были осуществлены, стали фильмами. Но даже и в сценариях, не увидевших экрана (подобно тому, как этюды к картине, ее эскиз порою открывают нам не меньше, чем завершенное полотно), можно уловить отличительные и неповторимые особенности нарождавшегося советского кино — те, что составили его гордость и его славу.

Таков, например, сценарий «Зовущие зори», в создании которого главная роль принадлежала Есенину. Этот сценарий интересен тем, что стоит в ряду самых первых попыток (он написан осенью 1918 года) художественного осмысления революции [5].

Известно, что кинодраматургия наша делала в послереволюционные месяцы лишь начальные шаги. Революционная тема тогда была прерогативой так называемого агитационного фильма, который в большинстве случаев

---

[5] Сценарий «Зовущие зори» обнаружил и с участием одного из соавторов сценария, Надеждой Павлович, впервые опубликовал Юрий Прокушев — в альманахе «Литературная Рязань», кн. 2, 1957. Там же напечатаны воспоминания Н. А. Павлович «Как создавался киносценарий «Зовущие зори».

не имел игрового сюжета. Видеоряд, как сказали бы мы теперь, а попросту — изобразительный материал был по своей функции ничем иным, как сменяющими друг друга живыми картинками к какому-нибудь взятому за основу агитфильма политическому лозунгу, плакату, к тезисам доклада. Если же игровой элемент и вводился, то с его помощью изображались лишь отдельные моменты революционной борьбы, притом по обыкновению однолинейно — перед зрителем возникали простейшие примеры противоборства представителей старого и нового мира, самоочевидные по мысли эпизоды, элементарно наглядные по форме их экранной подачи.

Агитфильм, конечно же, это еще предыскусство. Впрочем, на то он и агитфильм: в пору массовой неграмотности и первого приобщения широчайшей аудитории к зрелищу, отвечавшему политическим настроениям, политическому опыту миллионов, именно такие фильмы помогали зрителям сразу же осознавать новую реальность. Агитфильм надо поэтому оценивать не по законам зрелого реалистического искусства, а по законам массового зрелища тогдашнего взметнувшегося времени. Как и знаменитые мистерии на Дворцовой площади, набережных Невы, где участники и зрители, в сущности, составляли единое, нерасчлененное целое — пробудившийся демос, сбросивший вековые оковы и торжествующий победу.

Тем не менее, как говорил В. И. Ленин в беседе с К. Цеткин, победившие в революции рабочие и крестьяне заслужили чего-то большего, чем зрелищ, — они получили право на настоящее великое искусство [6]. Известно, что эта же мысль волновала многих крупных мастеров культуры нашей страны — каждого по-своему, но одинаково горячо, неотступно. Лучшие таланты эпохи отчетливо сознавали, что искусство отныне принадлежит народу, оно произрастает из жизни народа и становится тем выше, значительнее, чем полнее вбирает в себя революционный подвиг народа, чем глубже осмысляет историческое значение этого подвига.

[6] См.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1976, стр. 657—658.

Это понимание ощутимо и в сценарии «Зовущие зори», созданном С. Есениным вместе с поэтами С. Герасимовым, С. Клычковым, Н. Павло́вич после того, как Есенин побывал в сентябре 1918 года на Всероссийской конференции Пролеткультов. Рукой Есенина в беловом автографе написано одиннадцать листов из восемнадцати. Нелишне вспомнить, что в то же самое время Есенин принял участие (его строфы стали поэтическим центром, идейно-художественной доминантой произведения) в работе над «Кантатой» в честь первой годовщины Октября. Кантата исполнялась на открытии мемориальной доски, созданной С. Коненковым для кремлевской стены. Как известно, на торжественной церемонии на Красной площади был и слушал «Кантату» Владимир Ильич Ленин. «Не будь революции, — признавался Есенин, — я, может быть, так бы и заглох на никому не нужной религиозной символике» [7].

В сценарии «Зовущие зори» — четыре части: «Канун Октябрьской революции», «Преображение», «Пролеткульт», «На фронт мировой революции». Необычной для тогдашней кинодраматургии была прежде всего широта и многоплановость развертывавшегося действия. Напряженная атмосфера предгрозовых Октябрьских дней создана в первых же эпизодах — идет митинг на металлургическом заводе. Далее из квартиры Петра Молотова («обыкновенный квалифицированный рабочий») мы переносимся на баррикады, вздыбившиеся на улицах Москвы, затем в Кремль, где засели белогвардейцы, оттуда в квартиру офицера Рыбинцева, потом в Моссовет и — в один из районов города, где вспыхнул контрреволюционный мятеж. Сценарий ведет нас и на первомайскую демонстрацию, и в московский Пролеткульт, и в коммуну-общежитие, и в один из отрядов Красной Армии. Стратегия задуманного фильма охватывала, таким образом, картину вооруженного восстания в Москве, бешеное сопротивление врага, героизм революционных масс.

При этом фильм вовсе не мыслился авто-

[7] Сергей Есенин. Собр. соч. в 5-ти томах. М., «Художественная литература», 1968, т. 5, стр. 231.

рами сценария как безликий, лишенный человеческих судеб. С одной стороны, во второй и третьей частях предусматривалось включение кадров документальной кинохроники о «боевой жизни Царицынского, Южного, дутовского фронтов», первомайской демонстрации 1918 года в Москве и т. д. А с другой — перед нами вполне индивидуализированные и разнообразные характеры сквозных героев.

Это прежде всего большевик Сергей Назаров. В прошлом рабочий, участник революции 1905 года, он в период реакции находился в политической эмиграции. После февральских дней вернулся на родину и — в сценарии хорошо это показано — с головой ушел в революционную работу. Это и Саховой, деревенский увалень, который становится одним из безымянных героев революции. Под влиянием революции круто меняется жизнь и жены офицера Рыбинцева. Она становится во многом иным человеком и вместе с женой рабочего уходит на фронт защищать Советскую власть...

Сценарий показывает, что его создатели искали для своих героев индивидуальные черты, стремились дать образы основных действующих лиц в движении, развитии. Особенно ценно то, что сценарий принадлежит к числу первых во всей советской кинодраматургии, где образно схвачены, художественно воплощены главные конфликты, наиболее существенные проблемы своего времени.

Н. А. Павлович вспоминает: «Мы были и ощущали себя прежде всего поэтами, отчего и в списке авторов помечено «поэты». Свой реалистический материал мы хотели дать именно в преображении поэтическом. Для Есенина был особенно дорог этот высокий преображающий строй чувств и образов. Исходил он из реального, конкретного, не выдумывая человека или ситуацию, но как бы поэтически его раскрывая» [8].

Потому-то со страниц «Зовущих зорь» русский рабочий и встает перед нами как первооткрыватель нового мира, встают люди с ясной целью, беззаветные борцы за светлое будущее — большевики. Потому-то и достигают уровня художественного обобщения показанные в сценарии непростой путь интеллигенции к социалистическому берегу, рождение в огне революции подлинно человеческих чувств, взаимоотношений. И все это согрето теплом братства, солидарности народов.

Так выявляется с очевидностью следующее, и это, пожалуй, главное: в основе первых побед советского кинематографа — уже при его рождении — лежит то, что его создатели нигде и ни в чем не ощущали себя сторонними наблюдателями, хотя бы и горячо сочувствующими революции. Революция была в их сердце, и они принадлежали ей безраздельно. Потому и в «Потемкине», и в «Конце Санкт-Петербурга», и в «Матери», и в «Земле» «сама революция стала сюжетом картины. Художник ей доверился, и она подняла его на своем гребне» [9]. Художники целиком отдали ей себя, и потому созданное крупнейшими советскими мастерами экрана стало еще и подлинной революцией в искусстве кино.

Некоторые из тогдашних исканий не нашли своего кинематографического завершения. Иные экран обрели, но не достигли уровня шедевров. На вершине искусства оказалось, в конечном итоге, немногое. Но замечательно то, что весь фронт поиска пронизан светом гуманистических идеалов революции, и нет — или почти нет — исключений из этого правила.

Поскольку у кинематографа нет родословной в XIX веке, соотнесем социалистическое искусство кино с опытом русской классической литературы.

Это литература великого слова, великой веры. Не перестаешь изумляться, к примеру, тому, как сквозь мрачную безысходность тягостных сцен в гоголевских «Мертвых душах» прорывается светлая тема восхищения перед дремлющими покамест, но воистину безмерными в нерастраченности своей жизненными силами родного народа, его удалью и душевным здоровьем — прорывается мечта о достойной его будущности. Великая русская литература напряженно искала Героя — с большой буквы. Даже в момент духовного кризиса, поразивше-

[8] «Литературная Рязань», кн. 2, 1957, стр. 301—302.

[9] С. Фрейлих. Золотое сечение экрана. М., «Искусство», 1975, стр. 20.

го Гоголя, прозвучало со страниц второго тома «Мертвых душ», словно крик души, почти отчаяния, но тогда еще не совсем убитой надежды: «Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: *вперед?* кто, зная все силы и свойства и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановением мог бы устремить нас на высокую жизнь? Какими словами, какою любовью заплатил бы ему благодарный русский человек!» [10]

И все же как ни пытались наши выдающиеся художники слова соединить в своих произведениях положительный идеал с практикой, уделом их героев обычно становилось крушение надежд. Литературе великой веры, великого слова не давалось великое дело, но не литература была в том повинна. Напротив, ее величие состояло как раз в том, что на протяжении всего XIX века в ней неизменно звучит щемящая трагическая нота, в частности, и в образе «лишнего человека», оказавшегося волею обстоятельств лишним. Во всем этом одна из коренных особенностей гуманизма нашей отечественной литературы, вплоть до развертывания пролетарского этапа русского освободительного движения.

В начале XX столетия социалистическая революция встала в повестку дня и, все более наполняя собою мироощущение трудовых классов и слоев общества, в первую очередь рабочих, крестьян, начала еще до того, как пришла победа, формировать и новое художественное сознание. Роман М. Горького «Мать» был первым громким вестником того, что нарождение такого сознания стало фактом. Великий Октябрь открыл в самой реальности перспективу для социалистического искусства. В результате советская литература, вслед за нею и кино, восприняв, унаследовав традиции великой веры, великого слова, стали сверх того и искусством великого дела.

Собственно, это и был социалистический реализм.

Возьмем любой из известных советских фильмов 20—30-х годов, не говоря о более поздних. Того же «Чапаева» или «Мы из Кронштадта», «Члена правительства», «Депутата Балтики», «Учителя». В любом из них обнаруживается типологическая особенность, общая для советской литературы, искусства — при всем их многообразии: тематическом, стилевом, жанровом. Советский художник неизменно подходит к своим героям, беря за критерий великое дело, ими же и созидаемое, его масштабом мерит героев, видит их главное достоинство в слитности с великим делом революции, социалистических преобразований или, напротив, ищет объяснение неслитности с жизнью, разобщенности во враждебности к делу революции и лежащим в его основании высшим гуманистическим идеалам.

Такой уровень подхода стал после Октября не только возможным, но исторически неизбежным, необходимым. На этом стержне зиждется, например, совершенно новая трагедийность, открытая литературой, искусством социалистического реализма. Такая, какой она предстает в судьбе шолоховского Григория Мелехова. Или такая, тип которой Вс. Вишневский определил как «оптимистическую трагедию» — такова коллизия в романе «Разгром», такова сцена гибели революционных матросов в фильме «Мы из Кронштадта».

Самое ценное в плане художественном, наиболее гуманистически значительное состоит при этом в том, что искусство великой веры, великого слова и великого дела открыло нового героя — Героя с большой буквы. Через Героя, через героизм социалистической нови советское искусство раскрыло правду о своем времени, его конфликтах, драматизме, трагедийности и величии.

Всему этому предстояло, как известно, выдержать жесточайший экзамен на жизненность — им стала Великая Отечественная война. Когда наш народ прошел сквозь ее пламя, гуманизм социалистического строя был осознан нами как бы заново, с небывалой остротой и силой. Это был великий час в жизни нашего народа. Его суть превосходно выразил один из основоположников искусства социалистического реализма В. Пудовкин в статье «Фильм для мира», написанной в 1945 году:

---

[10] Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6-ти томах. М., Гослитиздат, 1949, т. 5, стр. 267.

«Грандиозная всенародная борьба питалась высокими идеями общечеловеческого значения. Наши лучшие кинокартины, связанные с этим временем, общеизвестны. Все они, будучи различными по индивидуальному стилю авторов, были похожи в одном: они стремились объединить в убедительном зрелище события, раскинутые по широкому отрезку времени и по огромному участку физического земного пространства. Выявляя сущность больших общечеловеческих идей, они стремились не рассказывать о связи явлений, а наглядно, с убедительностью видимого одним взглядом показать эту связь. Только кинематограф мог дать эту возможность в полной силе... Вспышки новых идей, чрезвычайно широких, имеющих историческое, прогрессивное значение, важных для жизни народа, для его будущего, вели к яростным попыткам художников вместить эти идеи в новые формы искусства, и именно кинематограф оказался наиболее могучим средством выражения этих идей и несомненно оказал тогда влияние на театр и литературу» [11].

Звучащее в этом высказывании стремление возвысить кино над литературой, театром — вполне извинительно здесь. Конечно, эта мысль кинорежиссера далеко не бесспорна, но зато глубоко верен, точен контекст, в котором она прозвучала. В своих размышлениях Пудовкин уловил действительно самое существенное, самое важное — общечеловеческое значение реального социализма, отразившегося в нашем искусстве, его гуманизм.

Источник гуманистичности советского искусства — в единстве великого слова и великого дела, в неразрывности коммунистических идеалов и социалистической общественной практики. Сила лучших созданий нашего искусства, говорил Пудовкин, в «неодолимом стремлении художников ясно передать всем мысли, в верности которых они предельно убеждены, и в том, что эти мысли являются плодом творческой, созидательной работы огромного коллектива» [12].

[11] В. И. Пудовкин. Собр. соч. в 3-х томах. М., «Искусство», 1975, т. 2, стр. 205.
[12] Там же, стр. 239—240.

Война. Мир. Война. Мир.

Советское искусство — искусство героического примера. Это предопределяется сущностью социалистического строя, при котором, как указывал В. И. Ленин, «сила примера впервые получает возможность оказать свое массовое действие» [13]. Речь идет, естественно, не о плакатном герое, а о правдивых типических образах, обращаясь к которым человек — в первую голову современник, строитель социализма и коммунизма — может, говоря словами Ромена Роллана, «найти себя или проверить» [14]. Для искусства социалистического реализма нет запретных тем (за исключением того, что ему чуждо по самой его природе — например, пропаганда войны, насилия, человеконенавистничества). Оно показывает и падение человека, и его колебания, и мучительный путь преодоления слабостей, заблуждений. Но при этом оно героично по внутреннему своему существу. Горьковский Данко, отдавший сердце людям, зажег много таких же сердец и в жизни и в искусстве нового мира.

С приходом звука кино обрело возможность встать вровень с театром, отчасти и литературой — в искусстве слова, звучащего слова. На экран пришли и музыка, песня. Тем самым кино достигло желанной свободы выразительных средств, пределы которой позднее расширили цвет, а за ним и другие немаловажные технические усовершенствования, ставшие одновременно и художественными средствами.

Народность советского киноискусства — не только в смысле массовости, доступности, но прежде всего в смысле глубокого и яркого выражения народных чувств, чаяний и стремлений, правдивого воссоздания духовного мира

[13] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 191.
[14] «Ведь никогда не читают книгу. Читают в книгах себя, для того, чтобы найти себя или проверить. И самые объективные читатели больше всего заблуждаются. Самая великая книга — не та, чье содержание отпечатывается в мозгу, как телеграмма на бумажной ленте, а та, чья жизненная сила пробуждает другие жизни и распространяет свой огонь, который, питаясь разными горючими веществами и перебегая от леса к лесу, вызывает пожар» (Ромен Роллан, «Воспоминания», М., «Художественная литература», 1966, стр. 29). Не требует доказательств, что эти замечательные слова справедливы и по отношению к произведениям киноискусства.

свободных от эксплуатации тружеников с особой силой продемонстрировал «Чапаев».

Эта картина, так же, как «Щорс», «Мы из Кронштадта» и некоторые другие, не просто возвратила нас к героической эпохе борьбы за Советскую власть с полчищами мировой интервенции. Она показала еще и то, что героям такого типа, какие воссозданы на экране, по плечу самые дерзкие свершения. Фильм братьев Васильевых говорил: вот увидите, завоевав свободу и мир, такой народ в условиях социализма сможет делать поистине чудеса!

Тем самым лучшие фильмы 30-х годов о гражданской войне, воздавая должное ее легендарным героям, отвечали созидательному порыву советских людей, были близки настроению масс, познавших на практике, что отныне для них нет ничего невозможного.

Это хорошо показано также в кинокартинах о путях социалистических преобразований. Первым значительным явлением в этом ряду стал фильм «Путевка в жизнь». За ним последовали «Встречный», «Иван», «Член правительства», «Учитель», «Трактористы».

Возвращаясь к ним сегодня, мы отдаем должное их новаторству. Мы видим на экране, как трудно поддается переделке старое, не хочет отступать, сопротивляется, какого огромного напряжения, душевных и физических сил, а то и самой жизни стоит утверждение первых ростков нового, социалистического. Перед нами — глубокая правда типических характеров и сложных обстоятельств. В то же время эти произведения пронизывает праздничная приподнятость, окрыленность, и в ней тоже — правда.

Сложнейшее дело перестройки всей жизни и самих себя на новых, социалистических началах советские люди, герои тех фильмов, совершают без трагических надрывов, с вдохновением. Может, это и было самым главным — яркий взлет исторического оптимизма, неизгладимый отпечаток которого лежит на тех годах и фильмах тех лет. Неизгладимый — потому что такое было впервые в истории. Впервые борьба с трудностями, с тем или иным пережитком, вроде пьянства, с предрассудками, вроде унизительного отношения к женщине, с вековой отсталостью (ликвидация неграмотности и т. д.) стала в сознании каждого не частным делом его или его семьи, даже не просто общим делом односельчан или заводского коллектива, а выросла в историческую миссию всех. Этим и замечательны герои советских фильмов 30-х годов. Они в полной мере осознают себя творцами истории и даже в малом эпизоде своей повседневной социалистической работы провидят ее всемирно-историческое значение.

Вот почему сила героического примера советского искусства тех лет не только в положительных образах, а и в увлекающей, захватывающей своим оптимизмом радостной атмосфере, излучающей энергию созидания, неукротимого преодоления любых преград.

Вершинным завоеванием советского киноискусства в его новаторских гуманистических исканиях стала в довоенные годы киноленининиана: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем». Этим фильмам суждено было сыграть неоценимую роль в развитии социалистического кинематографа, в утверждении авторитета советского искусства кино во всем мире, в пропаганде идей Великой Октябрьской социалистической революции.

Меж тем с несомненностью надвигалась новая война. В предгрозовой атмосфере стали появляться и фильмы-прогнозы. Однако они оказались в конечном итоге несостоятельными в силу облегченного подхода, бодряческого оптимизма, который отнюдь не был присущ их зрителям. Правдоподобные по внешности, эти фильмы не стали реалистическими по сути, по своему взгляду на жизнь и потому не выдержали испытания действительной, не придуманной войной. К сожалению, попытка выдать желаемое за сущее была предпринята некоторыми кинематографистами еще раз — уже после войны. Им казалось тогда, что, приукрашивая жизнь (на самом деле низводя ее до «розового» бесконфликтного благополучия), они возвышали действительность, помогали преодолеть тяготы разорения. Итог вышел тот же. Жизнь отторгла слащавые имитации и скороспелые «авансы». Что же, в конце концов оба эти урока пошли впрок. Попыт-

ки идеализации были оставлены — вне зависимости от намерений, пусть даже самых добрых и пылких, ибо такого рода эксперименты оказались неорганичны для гуманизма социалистического, реалистического искусства.

И, напротив, фильмы, созданные до войны, но выросшие на реальном материале военных испытаний прошлого, будь то гражданская война или гораздо более далекая история, фильмы серьезного гуманистического и патриотического звучания выдержали испытание временем. Как известно, «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Суворов» и «Александр Невский» не сходили с экрана в годы войны: они стали духовным оружием сражающегося народа.

То же и лучшие кинокартины о самой предвоенной жизни. Например, исключительный по своей заразительности успех имел фильм «Тимур и его команда» — по Гайдару. Он всколыхнул десятки миллионов подростков, тысячи пионерских организаций. Романтическое и вместе с тем истинно правдивое произведение экранного творчества породило, как и книга, массовое движение подростков — благородное, патриотическое, глубоко социалистическое по содержанию. Оно охватило пионеров и школьников всей страны. Трудно переоценить воспитательную роль и действенность этого замечательного движения, особенно в войну, а также после нее. Тимуровские традиции, у истоков которых стоят положительные образы литературы и кино, живут и поныне.

Цивилизация обязана подвигу советского народа в схватке с фашизмом. Этот великий подвиг принадлежит не только истории — он входит в сознание и чувства нашего современника как его живое, неотъемлемое достояние и прежде всего потому, что благородны идеалы, во имя торжества которых наш народ положил на алтарь человечества двадцать миллионов жизней.

Казалось бы, противоестественное сочетание — гуманизм и война. Но диалектика исторической правды в том, что гуманизм остается не более чем прекраснодушным, утешительным мифом, если он безоружен, бессилен против еще не исчезнувших с лица земли сил антигуманизма.

Тяжкие, жестокие испытания принесла нам война с гитлеровскими оккупантами. Тяжкие, жестокие в своей правдивости фильмы она породила. Вспомним хотя бы «Радугу» или «Она защищает Родину». Это было врачевание правдой, столь же горькой, порой нестерпимой, какой оказалась сама тогдашняя действительность. Киноискусство было тогда школой ненависти к тем, кто открыто, не стесняясь в средствах, осуществлял беспощадный геноцид — классовый, национальный, тотально бесчеловечный. Эти фильмы запечатлели звериный облик фашизма, программно варварского, не щадящего никого и ничего, освободившего себя от каких-либо норм человечности. Фильмы-обвинения, они кровоточат, кричат голосами безвинных жертв, зовут к отмщению. И в то же время они не были — ни один наш фильм! — произведениями страха или отчаяния. Они не молили о милосердии и не адресовались к некоей абстрактной справедливости. Они искали опору в реальных носителях и защитниках справедливости — в советских людях, в тех, от кого единственно зависело выстоять, одолеть врага, отстоять свободу и независимость социалистического отечества.

Вот почему центральный герой этих фильмов — непокоренные. Во весь рост встал с экрана народ-герой, он же мученик и страдалец, но герой, победитель по сути, победитель и тогда, когда было наиболее тяжело.

Несколько позже, после того, как отзвучит салют победы, появятся кинопроизведения о войне, которые по праву назовут шедеврами советского и мирового искусства. Но мы не забудем, что они были подготовлены первыми художественными лентами военных лет. Возвращаясь к тем лентам теперь, это особенно отчетливо ощущаешь.

Они, возможно, были обнаженно резки (особенно, если примеряться к современным зрительским вкусам), но их духовная основа, их философский смысл не могут быть взяты под сомнение. Фильмы военных лет показали, что сила — а то была эпоха, когда первое слово принадлежало силе, — всегда имеет неоднозначный нравственный смысл. Экран показал (и что особенно примечательно: в будничных

для того времени образах и ситуациях), что хотя Гитлер и те, кто шел с ним, считали себя силой и полагались на нее, в действительности не были и не могли быть сильнее тех, к кому они пытались применить свою силу, а точнее, насилие. Они не обладали силой в высшем смысле, у них не было исторического разума, человечности, их сила была направлена против гуманизма, и потому они были обречены.

В позднейших фильмах о войне, художественно более значительных, эта тема — тема силы — бессилия — постепенно отойдет на второй план. Но не потеряется, нет. Она ярко вспыхнет вновь в известной ленте «Обыкновенный фашизм», она сохранится и далее, но будет восприниматься — и создателями фильмов и кинозрителями — как внутренне уже решенная. Действительно, фашизм, хоть он и разросся в гигантское чудовище и принес миллионам людей неисчислимое зло, не давал сам по себе материала для великого искусства. Источником вдохновения для советского кинематографа стала народная б о р ь б а с фашизмом, и этот источник был неисчерпаем.

Уже в фильме «Молодая гвардия», который принадлежит к первому «поколению» отечественной кинолетописи войны, наше искусство кино проникло в такие глубины духа советского человека, которые лежат за поверхностью непосредственно наблюдаемого. То же можно сказать о «Летят журавли», «Судьбе человека», «Балладе о солдате», ставших первыми в ряду следующего «поколения» советских фильмов о войне, которые уже не звали в бой — он окончился, а возвращались к пережитому на войне уже с высоты мира, глазами и сердцами оставшихся в живых. Все эти ленты стали подлинными художественными открытиями, которыми ознаменовался поистине «золотой век» послевоенного советского кино, посвященного военной теме.

На протяжении последующих двух десятилетий эта тема по-прежнему не иссякает в советском кино, вызвав к жизни целую цепь превосходных картин — остросвоеобразных, правдиво воссоздающих все, что довелось вынести народу в дни войны. «Дом, в котором я живу», «Иваново детство», «Живые и мертвые», «Отец солдата», «У твоего порога», «Никто не хотел умирать», «Мир входящему», «Пришел солдат с фронта», «Бабье царство», «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «Горячий снег», «Минута молчания», «Подранки», «Восхождение» — список этот легко можно было бы продолжить.

Отсвет лучших наших фильмов о войне лежит на многих кинолентах о днях мира, таких, например, как «Большая семья», «Дело Румянцева», «Девять дней одного года», «Председатель», «Твой современник», «Начало», «Три дня Виктора Чернышева», «Прошу слова», «Романс о влюбленных», «Ключ без права передачи»...

Между прочим, глубинное это воздействие, не бросающееся в глаза, но несомненное, сильное, живое, еще ждет своего исследователя, критика. Это тонкая и сложная материя. Не осмыслив ее, навряд ли возможно с должной полнотой проникнуть в гуманистическую природу советского киноискусства последних лет, точно так же, как трудно достигнуть глубокого понимания процессов, происходящих в современном советском кино, не приняв во внимание и встречного влияния самобытных кинопроизведений о мирной жизни, о наших современниках на новые значительные фильмы о Великой Отечественной войне.

...Бои шли уже полным ходом, неделя за неделей, месяц за месяцем, а память упорно возвращала каждого из нас к довоенным дням, охотно рисовала все, как было тогда, до роковой черты июня сорок первого года. Просто не верилось, что совсем недавно была возможна немыслимо прекрасная жизнь — с таким широким размахом, упоением, надеждами, милой будничностью. Даже неприметные прежде мелочи довоенного обихода вырастали теперь в несказанно счастливые щемящие видения. Фильмы военных лет и некоторые из тех, что появились сразу после окончания войны, при всем том, что показывали именно войну, несли в себе нерастраченную память о мирной жизни, какой она была до гитлеровского нашествия.

Это отвечало душевному настрою всех нас. Война только еще началась, до победы, в ко-

торой советские люди не сомневались, было слишком далеко. Да и кто мог быть уверен, что доживет до нее? Оттого мы берегли в себе образ мирного прошлого — как идеал жизни, во имя возвращения которой стоит бороться, а если надо, то стоит и умереть. Мы отступали тогда, но, думая о том, что придет после победы, невольно возвращались мыслями назад, к зримому образу мира, реальному некогда, а теперь ставшему почти ирреальным. В фильме «Молодая гвардия», хотя он вышел на экраны после того, как война миновала, хорошо уловима в героях картины, в их чувствах, идеалах, в поэтическом строе всего произведения эта молчаливая память счастливого прошлого. Она давала силу и веру, особенно вначале, в самую трудную пору.

Однако по мере того, как война неумолимо втягивала нас в себя, все решительнее вытесняя из хранилищ души радости былого, по мере того, как накапливались страдания и жертвы, а каждодневное бытие народа сделалось сплошь подвигом, воображение стало все неотступнее тянуться к образу будущего — устремилось к совсем новому, по-особому высвеченному нескончаемым ожиданием миру, добываемому столь дорогой ценой. И когда победа пришла, тот долгожданный мир, еще лежавший в руинах, но наконец отвоеванный, заслуженный, справедливый, ожил в сердцах тех, кто остался в живых.

Но именно в дни мира стало особенно очевидно, как накрепко, в полном смысле слова навечно все мы внутренне связаны с пережитым на войне, с уроками ее и итогами, насколько глубоко в нас то пережитое. Стало ясно, что мы с ним и не расставались. Больше того, оказалось, что оно жизненно необходимо — как реквием или вечный огонь на могиле неизвестного солдата. Этого требовал гуманизм Победы. Это был зов преемственности эпох — войны и мира.

Вдруг открылся вольный простор неостывшей памяти сердца: кто не помнит, как едва ли не каждый хотел немедленно взяться за перо, чтобы самому написать правдивую исповедь о себе, о погибших — донести до тех, кто придет в жизнь без войны, величие совершенного народом подвига, запечатлеть его в накале обнаженных чувств, высоких патриотических стремлений! Потребность в этом была (и остается) одной из самых глубоких и сильных среди тех мечтаний, какие мог позволить себе советский человек-победитель.

Война, пока она длилась, уравнивала советских людей перед общей бедой и общим стремлением победить во что бы то ни стало. В одной из тогдашних песен, непритязательной, но трогательной, неведомо кем сочиненной и ныне забытой, ибо никогда не публиковалась, не была положена на ноты, не исполнялась по радио — однако ее любили, я знаю, в некоторых ленинградских партизанских бригадах, — есть куплет:

> И что же ты скажешь, кому ты расскажешь?
> Ведь каждый изведал, что значит война.
> У каждого горе — большое, как море,
> И так же без края, и так же без дна.

Песня кончается словами:

> И жить не хочу я, дышать не могу я,
> Пока не свободна родная земля.

Советский человек в дни войны хотел быть и был, как все. Иное было просто невозможно: индивидуализм или что-то похожее на него был в те дни отстранением, отпадением от жизни народной, от ее строгой правды.

Тогда не имело значения, какими тонкими, сложными психологическими движениями человеческой натуры можно было бы объяснить такое. Ни понять, ни тем более принять что-либо подобное не было ни возможности, ни желания: горе было у каждого, и жизнь у каждого была лишь одна.

Но — по тем же законам — не принято было углубляться и в «лабораторию» подвига. Важен был сам подвиг, а уже потом тот, кто его совершил, ибо без подвига, без массового героизма нечего было и помышлять о свободе, отмщении, о победе.

Только преодолев войну, только когда мы выбрались на берег мирной жизни, пришло время дать себе отчет буквально во всем. Киноискусство уловило эту потребность и получило от истории возможность высветить личность на войне — со всех сторон и до дна. Чтобы в золотых россыпях человечности от-

крыть безмерность утрат, истинное значение Победы и всю глубину ее истоков.

Шли годы. Тенденция, о которой идет речь, овеществилась во многих проникновенных творениях, но постепенно к ней стала прибавляться другая, в основу которой легла потребность поверять образами войны и сегодняшнюю мирную жизнь (не обязательно ее показывая), поверять себя идейным и нравственным величием военного подвига, военных испытаний. Насколько мы сегодня на уровне — в самом главном — тогдашних героев? Этот вопрос зазвучал тем сильнее, чем дальше в прошлое отодвигалась война. А впервые поставлен он был именно в фильмах о войне.

Так, в советской кинолетописи Великой Отечественной войны открылась еще одна — третья страница.

Она хорошо уловима, если сравнить два фильма по произведениям Шолохова: «Судьбу человека» и «Они сражались за Родину». Сопоставление тем более выразительное, что обе картины поставлены одним режиссером — Бондарчуком, он же сыграл в обеих лентах. Но если фильм «Судьба человека» по своей сути принадлежит ко второму «поколению» отечественных фильмов о войне, то «Они сражались за Родину» — к третьему.

В финале рассказа «Судьба человека» звучит надежда: «Хотелось бы думать, что... около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина».

Теперь мы знаем, что надежда сбылась: ведь мальчик Ванятка из того шолоховского рассказа стал ровесником Юрия Гагарина!

Вот почему фильму «Они сражались за Родину» предпослано посвящение: «Во имя тех, кого уже нет, и тех, кто будет потом...» У этого фильма уже два адреса, что сказалось на его поэтике. В нем слились воедино обе названные выше тенденции — та, которая доминировала во втором поколении экранных произведений о войне, и та, которая обозначила собою приход третьего.

Это новое качество гуманизма советской кинолетописи о войне с особой рельефностью подчеркнуто прежде всего трактовкой, которую Василий Шукшин дал характеру Лопатина. Но не только Шукшин. Вспомним хотя бы сцену, решенную на экране вроде бы и не совсем так, как она дана в романе. Крошечная девушка-санитарка вытаскивает из-под огня тяжелораненого солдата, протягивая ему нежную, сильную руку — руку спасения.

Собственно, весь фильм таков: его герои приходят к н а м, теперешним, на помощь, они н а с поддерживают, возвышая до сердечной причастности к своим помыслам и деяниям, н а с заряжают током своих сил, стойкостью и верностью.

Новая тенденция, обогащая прежнюю, несет радующее многообразие художественных решений — во имя все более активной обращенности фильмов о войне к молодому поколению наших дней. Иногда это делается и впрямую. Например, в фильме Станислава Ростоцкого по известной военной повести Бориса Васильева начальные и заключительные кадры показывают современную молодежь, ровесников тех девчат, для которых, как проникновенно сказано в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, «тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины». И в фильме Леонида Быкова «Аты-баты, шли солдаты...» судьбы отцов, погибших в неравном бою, и их детей, которые теперь уже старше своих отцов, тоже постоянно соприкасаются в сменяющих друг друга временных пластах киноповествования.

Гуманистическое значение этой тенденции в том, что искусство, воссоздавая прошлое, воспитывает, формирует в коммунистическом духе современное поколение. Важно, чтобы критика специально проанализировала, как и чем достигается в таких картинах (среди них и «Восхождение» Ларисы Шепитько) столь значительный результат. Здесь нужны, на наш взгляд, серьезные исследования, которые, надо думать, не замедлят появиться.

Чем глубже осмысляется в фильмах о войне проблема личности, тем острее потребность в экранном воплощении самой истории — единого образа второй мировой войны на всем ее гигантском пространстве, в ее главных сра-

жениях, в буднях фронта и тыла, в ее политическом, общечеловеческом измерении. Буржуазный кинематограф и на этом поле идейных битв современности сделал ставку на фальсификацию. Заслуга современного советского киноискусства в том, что оно художественно отстояло историческую правду о войне. «Освобождение», «Солдаты свободы» — наиболее крупные вехи на пути новаторских поисков в области военно-исторической кинороманистики, свидетельства неисчерпаемых возможностей искусства социалистического гуманизма в решении исключительно сложных, масштабных идейно-творческих задач.

Искания. Проблемы. Перспективы

Художественный процесс — это особенно заметно по прошествии шести десятилетий развития советского искусства — отмечен эволюцией самих гуманистических исканий. Мы только что видели это на примере кинолетописи войны. Но и на других направлениях заметно обновление, даже, пожалуй, еще больше.

Наука, критика фиксируют: сохраняя верность социалистическому первородству, плодотворным традициям, наше искусство обнаруживает время от времени изменения и в типе (типах) героя, в проблематике произведений, и в иерархии жанров, сюжетостроении, наконец, в стиле. Под каким бы углом зрения ни рассматривались происходящие в кино перемены, всякий раз дает о себе знать более общее, глубинное, что стоит за каждым из таких обновлений. Разумеется, их первоисточником является прежде всего действительность. Однако верно и то, что последняя в свою очередь испытывает заметное, порою значительное влияние искусства. Характер этого духовного воздействия не одинаков во времени, что объясняется не только жизненными обстоятельствами, но и сущностными особенностями художественных явлений каждой поры, их гуманистическим потенциалом.

70-е годы не исключение. Разумеется, дать их целостную характеристику — даже в самых общих границах — автор данной статьи не берется: та полоса литературно-художественного развития, которая обозначена рамками 70-х годов, хотя контуры ее уже определились, еще не настолько осознана нами во всей полноте, чтобы можно было подводить итоги; скорее речь может идти о тенденциях, складывающихся на наших глазах и позволяющих разглядеть перспективу развития в соотнесении с завоеваниями прошлого и опытом настоящего.

Гуманизм социалистического кинематографа несводим к одному признаку, нелегко поддается какому-то общему исчерпывающему определению. Разумеется, это не следует понимать так, будто гуманизм советского киноискусства вообще не представим как нечто единое, цельное. Вместе с тем очевидно, что поиску синтезирующего определения этого единства, попыткам схватить диалектическую целостность внутренне взаимосвязанных, подвижных тенденций должен предшествовать анализ, расчленяющий такое единство и этим открывающий путь к синтезу, который в итоге давал бы адекватное обобщение гуманистических исканий советского кино, понятых в их разнообразности и сложности.

Совершить такой анализ-синтез, хотя бы выборочный, в рамках одной статьи невозможно, но все же на некоторые, важные аспекты проблемы указать необходимо.

Одна из наиболее актуальных проблем гуманизма XX века — человек и научно-технический прогресс. Советское киноискусство, как и наша литература, другие виды художественного творчества, действенно способствует тому, чтобы гуманистический, социалистический аспект этой проблемы открылся в полном объеме и был осознан современниками во всей своей сложности. Ведь здесь завязался узел вопросов, которые непосредственно переходят в политику, касаются образа жизни, нравственности, целей и средств достижения намеченного, мирочувствия личности, судеб целых народов, настоящего и будущего поколений.

Образное постижение столь емкой гаммы тесно переплетенных вопросов большой жизненной важности — серьезный экзамен для искусства, испытание его прежде всего на гуманистичность. Это вместе с тем социальный заказ, в том числе искусству кино, заказ от

времени, которое хочет осознать себя и в произведениях искусства стремится найти по возможности более верный путь дальнейшего развития.

Иной раз приходится слышать голоса: значимость темы «НТР—человек — человечество» неоправданно преувеличена; привлекая к ней слишком много внимания, мы тем самым якобы даже... ослабляем интерес к таким проблемам, как историческое противоборство сил социализма и капитализма, как альтернатива: мир или война и т. д. Подобные сетования имеют под собой известные основания — когда мы встречаемся, например, со спекулятивными или беспомощными в своей однобокости футурологическими прогнозами буржуазных авторов. Иначе, но все же вызывают такие опасения и некоторые научные работы, и художественные произведения отечественных авторов, узкие по мысли, по диапазону — в них проблемы НТР выступают в отрыве от всего комплекса гуманистической проблематики нашего общества. Однако издержки подобного рода не должны ставить нас в положение незадачливой матери, выплеснувшей вместе с водой и ребенка. Тем более что речь идет о явлении, получившем развитие и оказывающем ныне фундаментальное воздействие на жизнь каждой личности, всего общества.

НТР есть в первую очередь коренное обновление производительных сил, их ускоренный рост — количественный и качественный. То, что вслед за этим неизбежны — рано или поздно — столь же глубокие перемены в сфере человеческих отношений тоже не составляет секрета для марксистов. Тем самым НТР непосредственно касается настоящего и будущего всего мира, а не только одного какого-то аспекта, положим, такого, как природа и люди.

В свете НТР еще отчетливее видны закономерности развития человеческого общества, открытые основоположниками научного коммунизма, коллективным разумом марксистско-ленинских партий — авангардной силы современного освободительного движения. Дело обстоит, следовательно, таким образом, что без глубокого постижения — научного, художественного, нравственного — того, что несет с собою научно-техническая революция, ныне уже невозможно правильно понять исторический процесс, перспективы развития социализма, социальных отношений в мире. Невозможно осмысление глубинных тенденций духовного развития, равно и воздействие на это развитие в научно обоснованном, по-настоящему полезном для человечества направлении.

Как же отозвалось искусство, в нашем случае экранное, на эту животрепещущую проблему? Все познается в сравнении.

В буржуазном кинематографе (и философии) выделяются с очевидностью два направления.

Одно — технофобское, пессимистическое.

Произведения этого ряда проникнуты страхом перед НТР и ее последствиями, которые представляются и изображаются лишь в мрачном свете, как сплошное расчеловечивание человека, как роковая утрата им связей с природой, наконец, как измена собственной природе в результате подавления техникой, технологией, организацией. Чем больше НТР в условиях империализма обнаруживает свои негативные последствия, тем настойчивее она расценивается на Западе, в том числе и на киноэкране, как во всех отношениях антигуманная, демоническая сила, действующая стихийно, слепо, разрушительно, враждебно духовным ценностям и исторически сложившемуся образу жизни людей. В перспективе в НТР усматривается угроза самому существованию человечества.

Налет технофобства уловим — большей частью в психологических, настроенческих и, так сказать, бытовых проявлениях, не лишенных, впрочем, и политического звучания — в этакой консервативной сентиментальности и «розовой» ностальгии о якобы утраченной, канувшей в прошлое идиллии, например, в так называемых фильмах «ретро» и в некоторых произведениях экранной фантастики (я причислил бы к ним конкурсный фильм, показанный на X Международном кинофестивале в Москве, «Бегство Логана», снятый американским режиссером Майклом Андерсоном). Те же настроения легко обнаружить в серии фильмов-катастроф («Ад в поднебесье», «Аэро-

порт-75» и другие), в которых вина за неожиданно и все чаще возникающие массовые бедствия по существу перекладывается на техническую цивилизацию как таковую.

В советском кинематографе подобной тенденции не наблюдается. Скажем, «Солярис» решительно не таков. Его гуманистический пафос в утверждении ответственности людей, где бы то ни было и когда бы то ни было, перед всем живым в мироздании. Правда, в литературе нашей встречается нечто отдаленно напоминающее по внешности технофобство, например «Прощание с Матёрой» В. Распутина. Но и это совсем иное, принципиально непохожее на реакционные утопии западных отрицателей технического прогресса.

Другое, заслуживающее внимания в контексте настоящего разговора направление в западном кино (это опять же отблеск философских идей, получивших особенно большое распространение в буржуазной футурологии) — своего рода утопический технократический оптимизм, как следовало бы его назвать. Это идеалистическое в своей основе направление, чаще всего весьма апологетичное по отношению к НТР, но не просто к науке и технике, а в первую очередь к буржуазному строю, который объявляется наиболее подходящим для быстрого научно-технического прогресса.

Идейная доминанта данного направления состоит в том, что НТР является якобы той силой, которая в конечном счете чуть ли не автоматически преодолеет накопленные в недрах капиталистических обществ социальные недуги, преодолеет и характерную для буржуазных социальных систем дисгармонию, обеспечит всеобщее благоденствие в условиях нового образа жизни — высококомфортной технотронной цивилизации. Такой утопический, технократический оптимизм призывает человечество целиком положиться на научно-техническую революцию, которая-де сама приведет людей к земле обетованной. В его основе, следовательно, лежат ложные идеи о замене социальной революции научно-технической, а вслед за нею еще и другими «революциями» — сексуальной, моральной, образа жизни и т. п. Тем самым сеются иллюзии классового мира, падения в условиях НТР значения рабочего класса не только в производстве (как следствие механизации, автоматизации), но и вообще революционной роли пролетариата в современном мире, пропагандируется затухание, сведение на нет классовой борьбы в связи с будто бы осуществленной в ходе НТР гуманизацией капитализма. Перед нами все та же, давно знакомая концепция конвергенции.

О том, насколько далеко заходят эта насквозь реакционная философия и приверженное ей искусство, можно судить по нашумевшей книге «Футурошок» американского социолога Олвина Тоффлера [15].

Моделью нового, «постиндустриального» будущего Тоффлер избрал по преимуществу США, во всяком случае те стороны американского образа жизни, которые автор хочет представить как черты будущего. Это старая метода: строить футурологические прогнозы, умалчивая о реальном опыте действительного социализма, словно он не имеет никакого значения и человечество вообще лишено социалистической, коммунистической перспективы. Именно такова и «научная» поза Тоффлера, который, однако (что, конечно, ни в какой мере не является случайным), так и не может свести концы с концами даже в пределах произвольных футурологических построений.

Тоффлер — типичный «утопический оптимист», тем не менее он не прочь нагнать на читателя страху: уж такое оно, будущее, необычное, что без привычки можно впасть-де в шоковое состояние. Однако, пугая, Тоффлер всякий раз утешает: ничего страшного от обещаемого прогресса культуры и цивилизации ожидать не следует, будущее капитализма в общем-то стабильно, гармонично и надежно обеспечено. Буржуазный прогресс, таким образом, выступает под пером Тоффлера как альтернатива всестороннему развитию гармонического человека эпохи коммунизма, что не удивительно, поскольку перед нами современная модификация консервативного уто-

---

[15] Alvin Toffler. Future Shock. N. Y., 1971. (Далее цитаты приводятся по этому изданию).

пизма. Еще К. Маркс отмечал: «Само собой разумеется, что утопизм, который до появления материалистически-критического социализма носил в себе этот последний in nuce (в зародыше), теперь, выступая на сцену post festum (задним числом), может быть только нелепым, — нелепым, пошлым и в самой основе своей реакционным»[16]. Сказанное К. Марксом вдвойне, втройне верно, коль скоро утопический метод сегодня берет на вооружение буржуазная социология, точнее футурология, а с нею вместе и буржуазное искусство, в особенности буржуазная научная фантастика.

Тоффлер делает заход издалека. В основу своей модели он кладет тезис о превращении буржуазного государства в общество полного изобилия для всех как автоматическом следствии научно-технической революции. «Таким образом,— пишет Тоффлер,— мы сможем набросать в общих чертах картину супериндустриальной экономики, будущей экономики постсервиса. Сельское хозяйство и производство товаров отойдут на задний план и превратятся в своеобразную тихую заводь экономики, где будет занято все меньшее число людей. Будучи высокоавтоматизированным, производство товаров станет относительно простым». И таким образом, сама собой наступит счастливая пора, когда, как пишет Тоффлер, можно будет по мере все большего удовлетворения основных материальных потребностей людей направить все больше экономических усилий на удовлетворение более тонких, разнообразных и сугубо личных потребностей в красоте, престиже, связанных с индивидуальностью вкуса и эстетических представлений.

Но что же это за престижные и эстетические представления, которыми Тоффлер надеется утешить страждущее под гнетом социальных противоречий человечество? Несут ли они в себе какое-то гуманистическое содержание или, как это уже не раз бывало в писаниях утопистов реакционного толка, прокламируемое Тоффлером будущее — это всего лишь будущее разжиревшего и наконец-то дорвавшегося до своих сластолюбивых вожделений мещанина? Оказывается, верно второе. В этом Тоффлер не оставляет у читателя и тени сомнения. Он пишет: в грядущем технологическом раю «возникнут конкурирующие друг с другом компании по созданию самых невероятных, наиприятнейших впечатлений и ощущений. Некоторые из них — наподобие шведских манекенщиц в платьях с обнаженной грудью — выйдут даже за рамки и без того широких границ социально приемлемого. Они будут предлагаться публике тайно незаконными подпольными психокорпорациями. Это лишь сделает привлекательно «запретным» данное ощущение».

Кажется, все ясно и можно бы поставить точку. Но Тоффлер продолжает: специалисты сумеют помочь любителям удовольствий создавать «фантастические имитации окружающей среды, но одновременно и такую сложную живую среду, в которой потребитель может серьезно проиграть или выиграть... Дизайнеры впечатлений, например, создадут игорные дома, в которых посетитель будет играть не на деньги, а на впечатления, скажем, на свидание с прелестной дамой в случае выигрыша или на день в одиночном карцере в случае проигрыша. По мере возрастания ставки появятся все новые и более изощренные вознаграждения и наказания. Например, проигравший будет служить «рабом»... у выигравшего в течение нескольких дней. Выигравший же может быть вознагражден 10-минутным бесплатным электронным стимулированием центров удовольствия мозга. В случае проигрыша игрок может подвергнуться наказанию плетьми или его психологическому эквиваленту — пробыть, например, целый день среди выигравших, которым будет разрешено проявлять свои агрессивные инстинкты, крича на проигравшего, оскорбляя его или каким-нибудь иным способом ущемляя его достоинство».

Азартные мечты американского футуролога не ограничиваются и этим: «любители высоких ставок смогут играть на бесплатное сердце или легкое для последующей транспланта-

---

[16] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. М., Политиздат, 1964, т. 34, стр. 235.

ции в случае, если она будет им необходима. Проигравшие смогут отдать свою почку. Такие ставки будут увеличиваться, разнообразие их будет бесконечным. Дизайнеры впечатлений станут обращаться за идеями к книгам Крафта-Эбинга или маркиза де Сада. Лишь воображение, уровень развития техники и ограничения, налагаемые в целом довольно снисходительной моралью, будут определять границы возможного. Появятся центры игры на впечатления, которые затмят Лас Вегас и Довиль».

Выходит, культура будущего — это царство неограниченных сексуальных, психопатических извращений и гипертрофированной алчности, похлеще той, что знакома любителям рулетки или других аналогичных игр.

Поистине трудно представить такого критика буржуазной футурологии, кто смог бы столь ярко и так разоблачительно нарисовать убожество мещанских, архибуржуазных антигуманистических «идеалов» будущего, как это сделал... их апологет Олвин Тоффлер, будто бы искренне полагающий, что рай на земле или, как он выражается, «индустриальное завтра», которое создаст человечество,— это гедонизм, низведенный до самого пошлого уровня. Ведь в таком толковании будущее не содержит в себе ничего нового, ничего такого, чего хотя бы в зародыше не знала буржуазная «индустрия наслаждений» уже сейчас.

Конечно, и Тоффлер понимает, что далеко не все читатели — простаки, готовые слепо довериться его прогнозам. Поэтому, нарисовав серию сусально-идиллических картин погружения в нирвану людей, порвавших со всякой полезной деятельностью, он все-таки вспоминает, что, быть может, и в будущем не удастся устранить экономическое неравенство, хотя бы между государствами. И, правда — в самой «деликатной форме», он признает, что если научно-техническая революция и станет панацеей от бедности, то все же не для всех. «Живущие в нищете массы людей во всем мире,— пишет он,— видимо, не будут равнодушно смотреть на то, как привилегированное меньшинство встает на путь психологического сибаритства. Есть что-то морально отталкивающее в том, что некоторые люди стремятся удовлетворить свои психические потребности, гоняясь за новыми диковинными удовольствиями, тогда как большинство человечества живет в условиях нищеты и голода».

Но не часто встречаются такие трезвые страницы в книге Олвина Тоффлера. Не успевает он разглядеть выглядывающий из-под покрова его прекраснодушных мечтаний истинный образ «постиндустриального» империалистического общества, как тут же спохватывается и с невинным видом начинает убеждать читателя в том, что ведущие капиталистические государства, которые в ходе научно-технической революции вырвутся вперед, будто бы обязательно постараются быть «гуманными» и благоразумно остановятся, чтобы подождать отставших. Тоффлер, впрочем, не рискует утверждать, что воротилы капитала так и сделают. Он написал: «могут». Но вот вопрос: захотят ли? Исторический опыт, сама природа империализма не оставляют шансов для положительного ответа на последний вопрос. Об этом Тоффлер умалчивает, но читателям это хорошо известно.

Итак, «Футурошок» с головой выдает автора как апологета империализма в тоге ученого-социолога. Декларируемый им супериндустриализм обладает всеми родовыми чертами частнопредпринимательского общества. И когда автор книги патетически восклицает, что супериндустриализм «откроет новые возможности для развития личности, для новых впечатлений и радостей. Он сделает жизнь необычайно красочной и представит удивительные возможности для расцвета индивидуальности», то нетрудно уловить буржуазно-охранительный, классово апологетический пафос этого заверения.

Буржуазный социолог несколько раз пренебрежительно отзывается в своей книге о якобы устаревших марксистских концепциях будущего. Устаревших? Но ведь именно эти концепции указывают пути обществу, где каждый человек будет не сибаритом, смакующим наслаждения, «выходящие за рамки дозволенного», а полноценной личностью, где высшие

достижения культуры будут нужны и доступны любому. Именно марксистские концепции свободны от страха перед всеобщим равенством, ибо в основе марксистского идеала — человек-труженик, творец, созидатель. Коммунизм — это, говоря ленинскими словами, обеспечение полного благосостояния и свободного всестороннего развития всех членов общества.

Как видим, даже одна из самых респектабельных книг буржуазной футурологии демонстрирует, несмотря на внешний лоск оптимизма, полную беспомощность перед лицом будущего, глубокую антинародность утопических представлений и «идеалов». Технократическим утопистам не по плечу хотя бы правильно поставить вопрос о всесторонне развитой личности, о новой культуре и цивилизации, о гармоническом обществе. Горизонт такой футурологии не поднимается выше мещанских, закоренело собственнических представлений.

Не вдаваясь в характеристику произведений буржуазного киноискусства, так или иначе отражающих обе названные выше тенденции, отметим лишь, что и технофобы и «утопические оптимисты» сходятся в том, что представляют научно-техническую революцию как некий фатум, стихию (ужасную или, напротив, многообещающую), а человечество как пленника или жертву надвигающегося научно-технического прогресса. Враждебность таких концепций гуманизму очевидна.

Заслуга советского искусства, кинематографа в том числе, в данной связи состоит прежде всего в следующем: в согласии с истиной, с развитием действительности наше искусство, признавая и показывая необходимость научно-технической революции, видит смысл в том, что в наших общественных условиях она соединяется с борьбой за коммунизм, благодаря чему и наполняется гуманистическим содержанием. Поэтому советское искусство не сползает к плоской апологетике технического развития, а, так сказать, предъявляет ему встречные требования — требования социалистического гуманизма, в основе которых лежит глубокая вера в созидательные, преобразующие силы человека, признание его не только объектом, но и субъектом истории, ее творцом. Другими словами, советское искусство рассматривает современную научно-техническую революцию как материальную подготовку коммунистической цивилизации, как родившуюся в недрах общества развитого социализма завязь духовной культуры коммунизма.

Напомним в этой связи выводы, к которым пришел академик А. Егоров. Научная разработка проблемы взаимосвязи НТР с искусством, полагает он, может быть плодотворной лишь в том случае, если научно-техническая революция, прежде чем стать принципом объяснения общественных явлений, сама будет раскрыта и объяснена как проявление законов социальной жизни и если социалистический, коммунистический прогресс будет всесторонне осознан и творцами художественных ценностей как принципиально новый тип исторического прогресса, а искусство коммунистической формации — как качественно новое не только по своему происхождению, но и по содержанию, форме, а также по законам развития [17]. «Очеловечивание» научно-технического прогресса, как показывают и лучшие советские фильмы, происходит на основе практической реализации преимуществ социализма.

Разумеется, это сложный процесс, еще чреватый и многими негативными явлениями, издержками. Советское киноискусство не проходит мимо них в своих тревожных раздумьях об опасностях, порожденных техническим прогрессом, но при этом не теряет исторической перспективы. Более того, оно активно способствует преодолению возникающих противоречий, разрешению — в социалистическом духе — тех конфликтов, которые рождаются в связи с поступательным развитием техники, во взаимоотношениях человека с природой, с биосферой и т. д.

Вспомним в этой связи главного героя и всю коллизию фильма «Здесь наш дом». Дис-

---

[17] См.: А. Е. Егоров. Проблемы эстетики. М., «Советский писатель», 1974, стр. 170—173.

куссии вокруг фигуры Чешкова показали, что поначалу у этого персонажа было немало безоглядных сторонников; властные требования НТР настолько фетишизировались некоторыми критиками, что они были склонны даже поощрять настроения технократизма, столь сильные в Чешкове, оправдывая их тем, будто они соответствуют объективной тенденции развития материально-технической базы коммунизма, логике революционизирующих производство велений научно-технического прогресса. При таком подходе забота о соблюдении и развитии гуманистических принципов на производстве переставала быть потребностью и целью в обществе развитого социализма. Получалось, что гуманизм — это область лишь благих пожеланий, которые «естественно» приносятся в жертву, как только дает о себе знать та или иная экономическая, научно-техническая необходимость.

В действительности же дело обстоит прямо противоположным образом. Известно, что Коммунистическая партия взяла твердый курс на органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами зрелого социализма и что это сыграло неоценимую роль в деле дальнейшего художественного освоения темы НТР. В частности, стало ясно, что в образе Чешкова был выведен не эталон современного руководителя, а скорее сфокусирован полемически заостренный вопрос о том, насколько ущербно не только прямое противопоставление научно-технического, экономического прогресса и духовной, гуманистической основы социалистического общежития, но даже малейший разрыв между ними, малейшее стремление поступиться духовными ценностями, хотя бы и во имя ускоренного развития производства, экономики. Более того, дискуссия вокруг этого героя показала, что такой разрыв чреват отрицательными последствиями и для самого производства. Плодотворное влияние проблематики названного и близких ему по теме, по духу произведений на интеллектуальный, нравственный климат советского общества ныне очевидно.

Вспомним, не приводя других примеров, хотя бы фильм «У озера». И мы вправе будем сказать, что современное советское искусство, всячески поддерживая позитивное воздействие НТР на духовное развитие людей в социалистическом обществе, на их образ жизни, вместе с тем активно выступает за то, чтобы принимались эффективные меры по устранению или хотя бы нейтрализации ее негативных последствий, которые могут отрицательно сказаться на природной среде обитания, на здоровье и работоспособности людей. В этой картине, как и в некоторых других произведениях, связанных с темой НТР, советский кинематограф выступает против двух крайностей: с одной стороны, против обывательских представлений, будто преимущества социализма способны автоматически обеспечить позитивное влияние НТР на жизнь общества и его членов, а с другой — против субъективистских импровизаций и панических спекуляций на трудностях и противоречиях, возникающих в ходе научно-технического прогресса.

Экран не устает напоминать — и это заслуживает поддержки,— что преимущества социализма сами по себе еще не могут устранить отрицательные последствия НТР, в особенности на нынешнем, в сущности, начальном этапе ее развертывания, что гуманистическая природа социализма не может сама собой избавить людей от таких вредных последствий НТР, как загрязнение воздуха, воды, нервно-психические перегрузки от индустриального и транспортного шума, монотонность интенсивного труда на поточных линиях и т. д. Нужны напряженные и организованные творческие усилия целых коллективов, опирающиеся на гарантированные Конституцией СССР права и обязанности, чтобы положительные стороны НТР в условиях развитого социализма все более оттесняли издержки научно-технического прогресса, все более полно раскрывали свой созидательный потенциал.

Тема НТР породила в советском кинематографе значительные произведения, посвященные актуальным проблемам морального кодекса строителей коммунизма. У всех на памяти фильмы «Укрощение огня», «Выбор це-

ли», «Премия», «Самый жаркий месяц», «Старые стены», которым по праву принадлежит честь убедительной, серьезной разработки — в свете социалистической, коммунистической перспективы — проблемы ответственности науки и ученых перед народом, перед человечеством. При всем том, что некоторые образные решения в фильмах «Укрощение огня» или «Выбор цели» представляются спорными, недостаточно эффективными, первопроходческое их значение в развитии и обогащении киноискусства новыми темами и проблемами несомненно.

В последнее время наших кинематографистов все больше привлекает, так сказать, психологическая основа научной деятельности, связь последней с производством, с повседневной жизнью советских людей. Характерен в этом отношении фильм «Собственное мнение». Здесь на переднем плане вопрос о необходимости и путях обретения ученым чувства сопричастности с народом, выраженная через судьбу одного молодого ученого тема народности науки в социалистическом обществе.

Необыкновенно разнообразна в фильмах последних лет этическая проблематика. Это давняя наша традиция, унаследованная еще от великой русской литературы XIX—XX веков. Не случайно многие зарубежные гости X Международного кинофестиваля в Москве говорили о том, что их больше всего привлекает в современных советских фильмах острота и значительность нравственных исканий. И не будет преувеличением сказать, что интенсивность напряженных гуманистических исканий на этом направлении в советском кинематографе все возрастает.

Как и прежде, центральной фигурой в советском киноискусстве выступает человек-коллективист. Эта, если угодно, исконная черта характера героев многих наших фильмов раскрывается на экране в таком богатстве неповторимых и в то же время типических индивидуальностей, какие навряд ли встретишь в тех, даже талантливых произведениях западного искусства, где поэтизируется не столько индивидуальность, сколько индивидуализм.

Социализм позитивно ответил на вопрос: обедняет или, напротив, обогащает личность коллективистское начало? Недвусмысленный ответ на этот вопрос дает и советское кино. Именно в коллективе с наибольшей полнотой реализует себя самобытная личность. Только в коллективе могут получить развитие и действительное применение ее лучшие задатки. Идеал гуманистического искусства — жизнь, отданная людям: «от горизонта одного — к горизонту всех» (Элюар). Социализм сделал такое возможным не для избранных, а для всех.

В то же время искусство показывает, что внутренний мир коллективистской личности и более сложен, более многогранен и тонок, больше открыт не только радостям, но и тревогам, не только счастью, но и боли душевной, не только уверенности, но и сомнениям, нежели личность индивидуалиста, эгоцентриста. Ведь все это помножено у человека-коллективиста на высокое чувство ответственности перед обществом. Отсюда и неудовлетворенность собой, беспокойство взыскующей совести. Отсюда постоянное, как бы наново открытие себя и мира, неостановимое стремление к нравственному совершенствованию либо тоска по нему, не сбывшемуся, в той мере, в какой оно мечталось. Самодовольство, самоуспокоенность меньше всего присущи герою советского киноискусства — тем меньше, чем выше его, героя экрана и жизни, идейная убежденность, чем беззаветнее и значительнее его участие в общих делах и заботах пролагателей новых путей в коммунистическое завтра.

Речь идет о полноте человечности. Именно ее в первую очередь исследует советское киноискусство. Заслуга наших писателей, художников, как сказано в Отчете ЦК КПСС XXV съезду, «в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»[18].

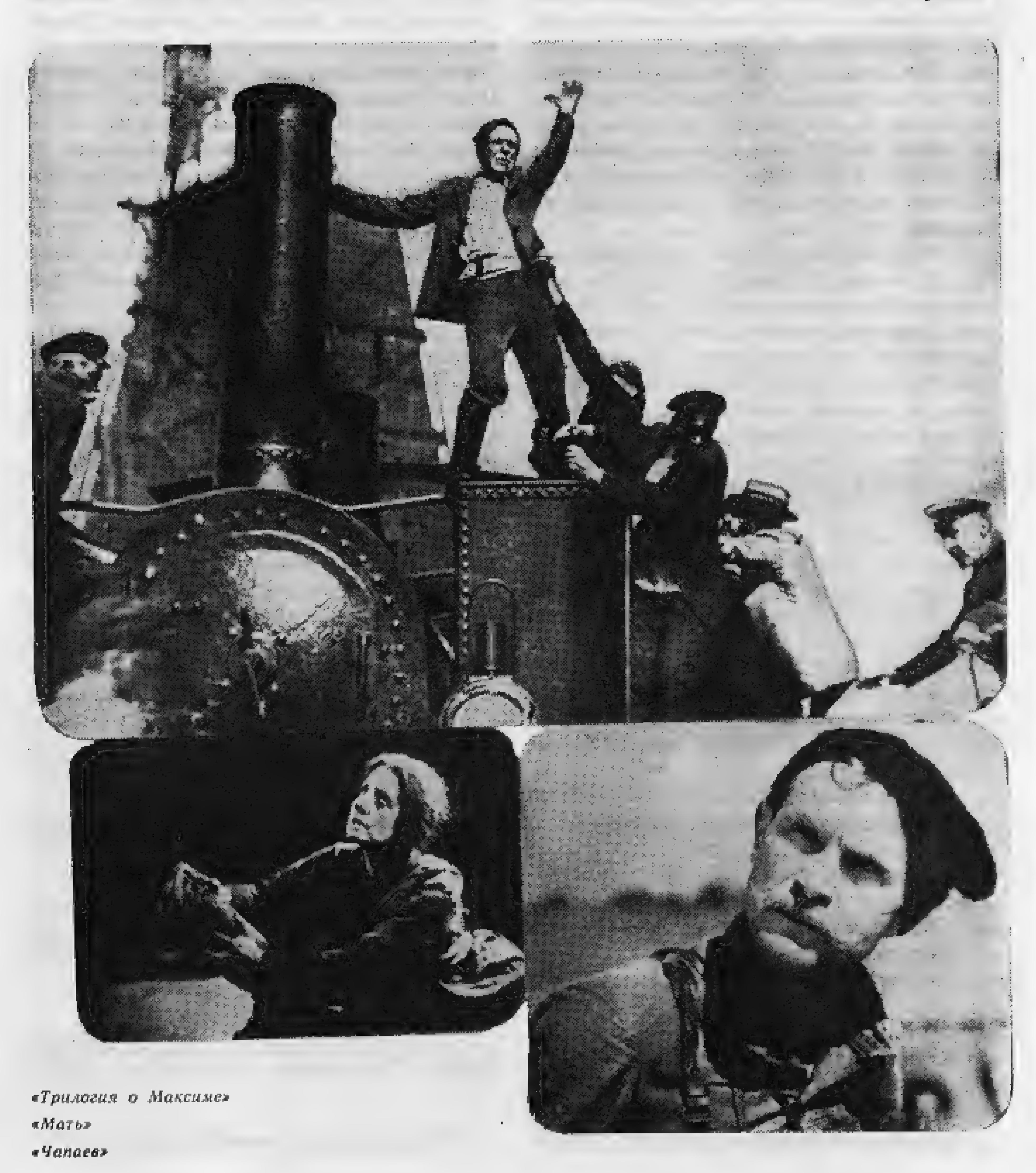
---

[18] Л. И. Брежнев. Отчет ЦК КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., Политиздат, 1976, стр. 96.

Статью вторую см. в следующем номере

В годы гражданской войны, как и в незабываемые дни Великого Октября, интернациональное сплочение рабочего класса, всего трудового народа явилось одним из животворных источников нашей победы.

Л. Брежнев



«Трилогия о Максиме»
«Мать»
«Чапаев»

«Броненосец «Потемкин»

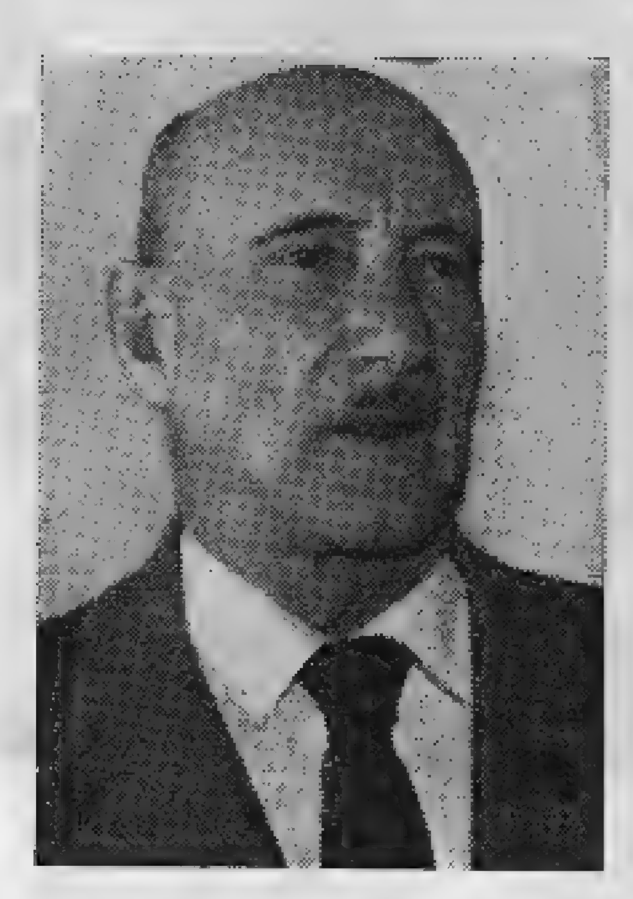
«Депутат Балтики»

«Мы из Кронштадта»

«Щорс»

«Павел Корчагин»

ОКТЯБРЬСКОЙ ПРИСЯГЕ ВЕРНЫ...



Сергей Герасимов

Начало начал

Разговор о советском кино надо обязательно начинать прямо с Великой Октябрьской революции. Хотя первые организационные решения, как известно, были приняты в августе 1919 года, советский кинематограф существовал гораздо раньше, можно сказать, с первых дней Октября, как помощник Коммунистической партии в деле социальной, экономической, культурной перестройки общества. Кинохроникеры сражались на фронтах гражданской войны, были участниками первых Ленинских субботников, открывших всенародное движение за восстановление разрушенной экономики молодой Страны Советов.

Да, поначалу это была только кинохроника. И надо отдать должное этому важнейшему разделу киноискусства, так как благодаря самоотверженной работе наших хроникеров мы имеем сейчас документы, отражающие самые первые страницы нашего государства. Но не прошло и десяти лет, как мир был поражен художественной силой и правдой советского игрового кинематографа, явившего собой принципиально новое, дотоле невиданное революционное искусство социалистического реализма.

Героями первых работ Кулешова, эйзенштейновской «Стачки», а затем и «Броненосца «Потемкин», пудовкинской «Матери», фильмов Довженко, фэксов, Юткевича, Эрмлера был героический народ, осуществивший величайшую в истории человечества социалистическую революцию. В Москве, в Ленинграде, на Украине, в Грузии, в Армении, в Узбекистане рождались киностудии, складывались кинематографические коллективы, где молодые силы, вызванные к жизни победившей революцией, опираясь на собственную национальную культуру, создавали свои первые фильмы. Конечно, масштабы этих работ были различны, но одно их роднило, объединяло — идея революции, служение народу.

Главной темой на долгие годы оставалась революция и гражданская война. Художникам предстояло осмыслить сам факт победы народа, унаследовавшего от поверженного царизма разрушенное хозяйство и сумевшего, тем не менее, выдержать натиск белых армий, экипированных Антантой, выдержать интервенцию 14 держав и победить в гражданской войне. Это было поразительное свидетельство Марксовой формулы — «теория становится материальной силой, как только она овладевает массами».

Чудо это, которое и по сей день до конца не понято буржуазной историографией, определило путь человечества на все дальнейшие времена.

Между тем победа пролетариата и дальнейшая борьба за осуществление идеалов были подготовлены верностью Марксовой теории, гением Ленина и, наконец, революционной зрелостью народного сознания. Оно, это революционное сознание, дало силу народу пережить, казалось бы, немыслимые лишения, выдержать жесточайшие испытания, выстоять — и победить. В этой стойкости сказалась правота всего революционного дела, позволившая советскому народу на дальнейшем его революционном пути, в сражениях и испытаниях второй мировой войны, в самую трудную минуту сформулировать свой девиз: «Наше дело правое, победа будет за нами!»

С этим девизом наш народ продолжает жить и сегодня. И советский кинематограф как подлинно демократическое искусство имеет все основания сказать — дело советского кинематографа правое. Свою победу наш кинемато-

граф видит, разумеется, отнюдь не только в количестве фестивальных призов и благожелательных рецензий. Видит он эту победу в воспитании новых поколений советских людей.

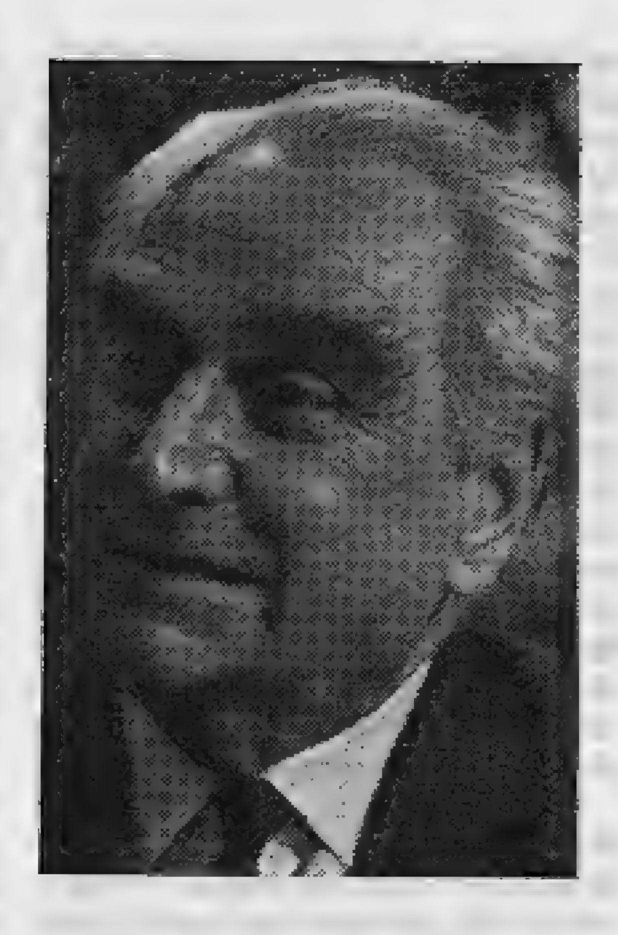
Все мы, люди различных поколений, одинаково являемся наследниками Октября, и все мы трудимся изо дня в день, прокладывая путь в грядущее. Каждый день жизни показывает, в какой сложной, противоречивой обстановке рождаются новые завоевания, новые достижения социалистического общества на его пути к коммунизму. Подобно тому, как 60 лет назад русские капиталисты отстаивали свою собственность от победившей революции, нынешний буржуазный мир сосредоточил все свои силы, чтобы отстоять привилегии эксплуататоров. Борьба эта с каждым днем приобретает все более жестокие и циничные формы. Сорваны все и всяческие маски, все брошено на службу приумножения чистогана. Причем, прощается любая степень аморальности, узаконена порнография как наиболее расхожий товар.

Таким образом, обязанности нового, боевого, социалистического искусства день ото дня становятся все более сложными и ответственными, так как оно не на словах, а на деле вступает в бой за свободу, счастье человека. И нас бесконечно радует, когда молодые кинематографисты, творчески развивая революционные традиции советского кино, обнаруживают в своих работах изрядную зрелость ума в постановке проблем воспитания формирования молодых душ, в организации общественного бытия, в стойкости революционного духа.

Все мы, советские кинематографисты разных поколений, ищем свои самобытные художественные решения. Мерки мировых стандартов нам не подходят. Во всяком случае, в том смысле, как они могут служить в автомобилестроении, в прокладке шоссейных дорог или выращивании кукурузы. У нас свои нравственные точки отсчета. Свои эстетические цели. И успехи последних лент, каких немало было в 1976 и в нынешнем, юбилейном году, показывают, что признание мировой общественности наши фильмы получают тогда, когда они сохраняют свою нравственную и эстетическую самобытность.

Сегодня меня волнует, не может не волновать вопрос о преемственности поколений, о том, кто завтра будет определять лицо советского кинематографа. Можно ли считать наши последние удачи («Восхождение» Ларисы Шепитько, «Подранки» Николая Губенко, «Чужие письма» Ильи Авербаха, «Двадцать дней без войны» Алексея Германа, «Ключ без права передачи» Динары Асановой, «Слово для защиты» Вадима Абдрашитова, «Горькая ягода» Камары Камаловой или «Венок сонетов» Валерия Рубинчика) счастливым совпадением! Умный сценарий, талантливая режиссура, отличная игра артистов, тщательная работа всего съемочного коллектива! Да, все это, безусловно, так. Без всего этого нет искусства. Но главной чертой этих удач все же остается их связь со своим временем. Как и неразрывная связь с достижениями 20-х и 30-х годов, когда с каждой новой работой выстраивался советский кинематограф, с его особым масштабом мыслей, с его образной системой, со всей своеобычностью его стилистики, а главное, с его идейной целеустремленностью.

Сегодня, когда народ наш проголосовал за новую Конституцию СССР — манифест строителей коммунизма, — особо полно и сильно ощущаешь свою причастность к свершениям, исток которых — Великий Октябрь.



Григорий Александров

Социальный заказ революции

«Время — вещь необычайно длинная». Я вспоминаю революцию, войну, годы разрухи и энтузиазм первых пятилеток. Нам, художникам, пришедшим в мир вместе с революцией, призванным и обученным революцией, отдавшим жар сердец и нерастраченные творческие силы служению свободному демократическому искусству, не приходится реставрировать прошлое — оно здесь, с нами, всегда. Я перелистываю страницы памяти, перебираю факты, и всплывают люди, события, из которых складывается история моей страны, искусства, история моей жизни.

Более полувека я отдал искусству кино, испытал радость побед и горечь неудач. Всякое было. Но верность революционному искусству Страны Советов всегда составляла главное содержание моей жизни и работы. И сегодня я с радостью вглядываюсь в молодую поросль на-

шей творческой интеллигенции, отмечаю успехи советских фильмов. Я думаю: какой огромный путь прошла наша советская кинематография от подписания В. И. Лениным исторического документа о национализации фотографической и кинематографической промышленности в 1919 году до эпохальной важности Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», этого научно обоснованного актуального документа, в котором вопросы искусства рассматриваются в едином комплексе с задачами общества развитого социализма.

На всех этапах развития партия неустанно заботилась о молодом, набирающем силы искусстве, вооружала кинематографистов боевой программой действий, проявляла к ним товарищескую требовательность и принципиальность. В 20-е годы появился термин «социальный заказ», то есть заказ пролетарской революции, народа. Ленин в свое время говорил, что, когда он пишет статьи, у него перед глазами читатели — рабочие и крестьяне. Вот что такое социальный заказ — для народа, во имя народа.

Выразив самую сущность творчества советского художника, этот термин оказался необычайно популярен и среди нас, молодых кинематографистов. В это время мы снимали под руководством С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и считали себя мобилизованными революцией. После выхода фильма на экран «Киногазета» писала: «Мы думаем, что, если следующая картина Эйзенштейна будет заказана не ЦИК и не по сценарию на тему о революции, Эйзенштейн все равно выполнит социальный заказ пролетариата». Потому что коммунистическая партийность искусства — это и есть мировоззрение советского художника, его главное жизненное убеждение. Социальный заказ — не временный контракт, а счастливое совпадение духовных потребностей художника и нужд времени, единственная возможность полноценного художнического самовыражения в революции и социальном строительстве.

«Октябрь», «Арсенал», «Чапаев», трилогия о Максиме, «Член правительства», «Депутат Балтики», да разве перечислишь все фильмы, выразившие время, нужные времени, сделанные по заказу времени, а потому ставшие творческими удачами их создателей, гордостью и славой советского киноискусства!!

Советское искусство с годами неуклонно крепло, мужало, становилось в ряд важнейших и активнейших помощников партии в деле формирования человека новой морали, гражданина свободного общества, коммуниста. Это и был огромной важности социальный заказ кинематографистам на все времена.

Вырвавшись из голода и нищеты, народ под руководством партии спокойно и уверенно строил коммунизм. Культурная революция, начатая Октябрем, все шире охватывала страну, несла свет образования в самые отдаленные уголки. Со всей силой и мощью расцвело самодеятельное творчество. Повседневность молодой Страны Советов подтверждала пророческие слова В. И. Ленина: «Коммунизм должен нести с собой не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость». Время, зритель настоятельно требовали кинокомедий. Однако этот важнейший участок кинофронта оставался открытым — преобладали оставленные нам в наследство бессодержательные буффонады и элитарные салонные комедии, не было подлинно советского, демократического развлекательного искусства.

В 1932 году состоялось совещание, на котором был поставлен вопрос о создании советской комедии. За работу взялись многие режиссеры и сценаристы: И. Пырьев, В. Пудовкин, А. Довженко, Г. Козинцев, Л. Трауберг, М. Ромм и другие. Отважился испытать силы и я.

За решение этой труднейшей задачи мы брались не голыми руками, а вооруженные уже зрелым методом социалистического реализма, исключающего всякую возможность «элитарности» искусства, так как понятие демократизма, народности является его органическим свойством. Народность — значит единство эстетических исканий художника с устремлениями народа, с передовым мировоззрением ведущей силы советского общества — рабочим классом, партией.

Мы не просчитались. Фильм «Волга-Волга» имел огромный успех у зрителя. Его герои не выдуманы — это мои современники, которые с экрана давали бой пережиткам старой психологии, вселяли в зрителей бодрость и оптимизм, веру, желание жить и побеждать. М. Горький, приветствуя фильм «Волга-Волга», воскликнул: «Здесь я вижу настоящую русскую смелость с большим размахом».

Комедия становилась реальной созидательной силой, полнокровным жанром советской кинематографии. «Гармонь» И. Савченко, «Богатая невеста» и «Трактористы» И. Пырьева открыли новый путь народной комедии, воспели вдохновенный труд советского народа. Щедро показанная в этих картинах природа была не просто фоном, а слагалась в поэтический образ Родины. Последовавшие за ними «Свадьба с приданым», «Сказание о земле Сибирской», «Три товарища», «Вратарь», «Небесный тихоход», «Карнавальная ночь» и многие другие комедии, отмеченные гражданственностью, высоким духом оптимизма, полной слитностью с жизнью народной, стали поистине достижением советской комедиографии. И сегодня, когда новое время, новые герои принимают эстафету жизни, я говорю молодым: мы начинали — вам достойно продолжать.

Наталья Ужвий

Наша традиция

Улицы красавца Киева скоро оденутся в торжественное убранство. Озаренные радостью лица, вокруг царит особое приподнятое настроение. В канун 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции мы стали свидетелями и участниками события исторической важности: сессия Верховного Совета СССР приняла новую Конституцию страны.

Мне выпало счастье все эти годы жить в одном ритме со своей страной и народом, на моих глазах происходили многие великие свершения нашего времени, и потому в праздничные дни невольно оживают в памяти картины минувших лет.

Я вспоминаю маленький железнодорожный вокзал в городе Золотоноша. Эшелоны, пулеметы, красные банты на серых шинелях. Прямо здесь, на этом вокзале, мы, актеры театрального любительского кружка, показывали бойцам, уходящим на фронты гражданской войны, агитпьесы. Нам приходилось играть в амбарах и сельских избах, без привычных кулис и сцены, при свете керосиновой лампы. Иногда спектакль не удавалось довести до конца: по сигналу тревоги красноармейцы строились в колонну, и действие наших боевых пьес переносилось со сцены в реальную жизнь...

Наступало удивительное время. Рождалось первое в мире государство трудового народа, менялись отношения между людьми, строилась социалистическая культура. Мое поколение было бойцом и строителем. И я горжусь тем, что как человек и актриса вышла из этого времени, стараюсь всегда сохранить его частицу в своем сердце.

В составе труппы Киевского театра имени Ивана Франко я часто выезжаю на гастроли и вижу, что повсюду — от Днепра до Енисея — цветут наши города и села, что благодаря повседневному героическому труду партии и народа крепнет могущество Советского государства. Но разве могу я забыть первые гастроли Одесского театра имени Т. Г. Шевченко, где тогда работала!!

Опаленная гражданской войной Украина. Повсюду голод, разруха. Из старых лоскутов актеры шили себе театральные костюмы. Но мы стойко переносили лишения. В театре царило праздничное настроение, дух товарищества. Корифеи украинской сцены, познавшие беды и горести дореволюционной жизни артистов, всем своим существом отдавались счастью работы в советском театре. И мы, молодые артисты, тоже не щадили себя, своих сил на занятиях и репетициях. Наше актерское поколение уже тогда научилось ценить и понимать заботу партии о развитии советского искусства.

Я вспоминаю и первую большую роль в кино, которая стала важной вехой в моей творческой биографии. Фильм «Выборгская сторона». Съемочный павильон «Ленфильма». Внимательные, проникающие в душу актера глаза Григория Михайловича Козинцева. Именно он доверил мне, актрисе украинского театра, роль солдатки Евдокии Козловой, помог воссоздать на экране национальный характер простой русской женщины. Общение с замечательными художниками Г. М. Козинцевым, Л. З. Траубергом, А. Н. Москвиным не только обогатило мой кинематографический опыт, оно стало для меня практическим подтверждением интернациональной сущности нашего киноискусства.

Взаимообогащение братских культур, обмен духовными ценностями, созданными народами нашей страны, стали основой тех достижений нашего искусства, которыми мы по праву гордимся сегодня, когда прогрессивное человечество отмечает 60-летие Великого Октября. Ведущее место, которое занимает в мировом киноискусстве советский кинематограф, достигнуто благодаря тому, что лучшие его произведения всегда несли притягательный для людей всего мира свет ленинских идей. Наше советское киноискусство, созданное творческим горением художников разных национальностей, многое сделало для того, чтобы ленинские идеи интернационализма нашли свое воплощение в жизни.

...Я вспоминаю покрытое солью вместо снега поле ашхабадского стадиона. Здесь в 1943 году режиссер Марк Семенович Донской снимал фильм «Радуга». Съемочная группа трудилась до изнеможения. Стояла сорокаградусная жара, но все мы чувствовали, что находимся там, на израненной войной украинской земле. Мы воевали с врагом силой своего искусства. С той поры у меня хранится много солдатских треугольников. Вот один из них:

«Дорогая Наталья Михайловна! Вчера мне удалось посмотреть кинофильм по повести В. Василевской «Радуга». Когда смотришь такой фильм — вся душа переворачивается. Особенно ясно представляешь, во имя чего воюешь, кого спасаешь от мук, а кому надо вдесятеро мстить.

Я уверен, что ни одно человеческое сердце не может остаться спокойным и безучастным после этой картины. Ясно одно — и вы там, и мы здесь делаем одно общее дело, боремся за свободу родной земли, за то, чтобы Советская Украина была еще прекрасней.

С красноармейским приветом. Михаил Герасименко. 8.5.1944. Полевая почта Ю-400».

«Радуга» пронесла по экранам многих стран суровую правду о героической борьбе советских людей, о тех громадных жертвах, которые принесли они на алтарь победы ради сегодняшней счастливой и солнечной жизни. Рассказывая о жестокости войны, «Радуга» агитировала за победу и мир.

Мне думается, что и сегодня одной из самых главных задач нашего киноискусства является пропаганда идей мира, отражение на экране той активной, целеустремленной деятельности, которую осуществляют ЦК КПСС, его Политбюро во главе с Генеральным секретарем товарищем Л. И. Брежневым для выполнения Программы мира.

Современность выдвигает перед работниками искусства новые задачи. Важные изменения, происходящие в жизни нашей страны, рождают новый тип человека, и запечатлеть на экране образ современника необходимо так, чтобы масштаб чувств и мыслей героя экрана соответствовал масштабу исторических побед нашего народа.

Для того, чтобы достигнуть этой творческой высоты, мы, художники, должны пытливо всматриваться в жизненные процессы, изучать характеры людей, впервые в истории строящих коммунистическое общество.

...Я вспоминаю мучительные репетиции пьесы А. Корнейчука «Калиновая роща». Мне предстояло сыграть в спектакле роль колхозницы, председателя сельсовета Натальи Ковшик, и, конечно, хотелось донести до зрителя огромную душевную щедрость, народную мудрость, чувство юмора украинской женщины-труженицы. Однако на репетиции роль не получалась. Все вроде бы я делала верно, но героиня выглядела сухой и сварливой. Действительно, по ходу пьесы ей приходилось много спорить с председателем колхоза, отчитывать секретаря сельсовета, но все же не это, понимала я, должно было стать определяющим в образе Наталки.

Со многими колхозницами, героинями труда, встречалась я тогда. Накопила множество наблюдений, колоритных деталей. Но образ ожил только тогда, когда я поняла: в своих поступках Ковшик руководствуется любовью к людям, желанием сделать нашу жизнь еще лучше и счастливей.

Образ нашей современницы, украинской крестьянки представлялся мне светлым, солнечным. От нее пахло травами, чисто вымытой хатой, теплым парным молоком. И косынка у Наталки белоснежная, и завязана она особым узлом, и вихор волос задорно выбился у нее из-под косынки. Наталка подвижная, стремительная. Ей нужно многое успеть сделать для людей. Таким виделся мне созданный Советской властью новый тип женщины-труженицы, человека с добрым сердцем и государственным мышлением. Роль Наталки Ковшик до сих пор остается для меня одной из самых любимых. Тем более что фильмов и пьес, в которых были бы яркие, полнокровные образы женщин-современниц, появляется пока меньше, чем хотелось бы.

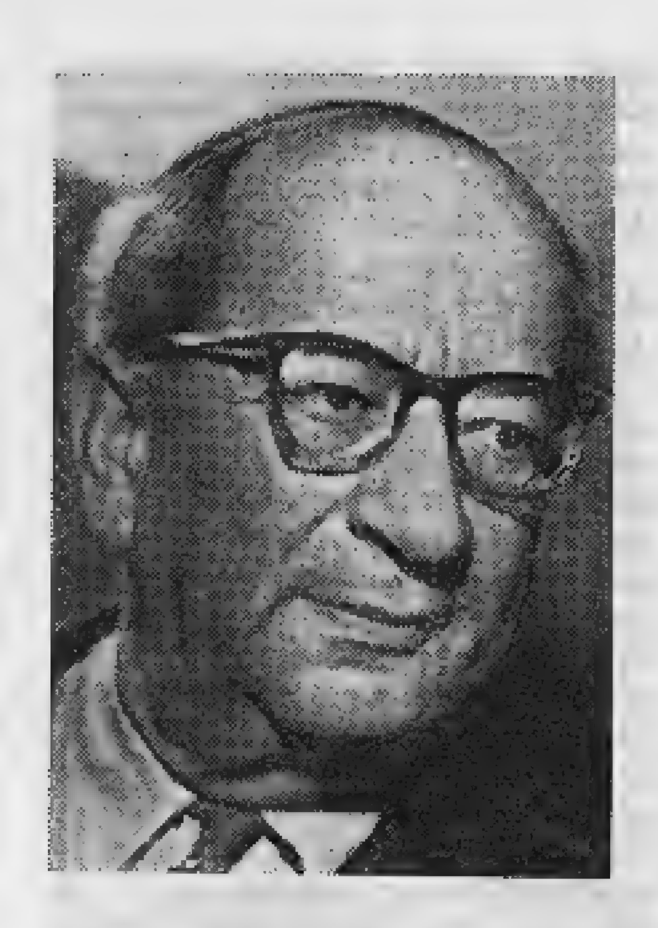
Я убеждена, что в кино масштабность образа зависит не от того, сколько раз персонаж появится на экране. Личность исполнителя, совершенство его профессионального мастерства — вот одно из главных условий создания истинно значительного образа. Выходя на съемочную площадку, актер должен твердо знать, что он несет людям.

Я обращаюсь к нашей творческой молодежи: не нужно бояться маленьких ролей. Опасайтесь ролей серых, безразличных вам. Отразить в ярких, волнующих образах жизнь нового человека нашей Родины — долг советского художника, и вы, молодые деятели искусства, должны его выполнить. Все возможности для этого открывает перед вами Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Продолжайте же лучшие героические традиции советского киноискусства. Развивайте их! Создавайте произведения больших замыслов и чувств, глубокой идеи и темы. Всегда помните, что вы живете в стране, где творческий труд по-настоящему почетен, где цели искусства высоки и благородны.

Мой путь в искусстве был нелегким, но счастливым. Все трудности и волнения были вознаграждены тем, что лучшие мои роли полюбились зрителю. Создать их мне помогло творческое содружество с выдающимися советскими режиссерами и актерами. Г. Козинцев, И. Савченко, М. Донской, А. Бучма — только великая эпоха могла одновременно дать миру таких художников. В трудовых свершениях народа, его стремлениях черпали они, черпаем и мы сейчас материал для создания произведений, несущих высокие идеалы коммунизма. Жить и творить для народа — нет большего счастья для советского художника.

Киев



Григорий Рошаль

Цель у нас общая

Искусство и революция. Эти два слова, два понятия давно и неразрывно слились в моей душе, в моем творчестве. В памяти сохранилось многое. Я видел и слышал Ленина в 1917 году. Моим первым наставником в искусстве, первым редактором и сценаристом моих фильмов был незабвенный Анатолий Васильевич Луначарский. В своей деятельности нарком просвещения ставил вопросы идейности искусства в тесной связи с их художественностью. Я близко общался с Надеждой Константиновной Крупской, встречался и говорил с А. М. Горьким. С гордостью могу сказать, что моими друзьями были Сергей Эйзенштейн и Александр Довженко.

Наше общее начало — бурные 20-е годы, — конечно, неповторимо. Это была радость становления, старта во всех сферах жизни, а всех нас переполняла жажда революционной, преобразующей деятельности.

Может быть, ярче всего эта атмосфера воплотилась в «Броненосце «Потемкин» — глашатае Октябрьской революции во всем мире. Великий реалист Эйзенштейн, как никто, был многообразен: в его ленте органично слились экспрессия и натурализм, статика и динамика, жестокость и нежность, изумительные пейзажи и кадры величайшего человеческого горя. «Потемкиным» (и не только им, но и «Стачкой» и «Октябрем»). Эйзенштейн утверждал жизнь, революцию, искусство. Он был истинным сыном Октября. Революция была его стихией, создание новой социалистической культуры было его целью.

В Сергее Михайловиче привлекали не только высокий интеллект, одухотворенность, размах, но и его разбросанность, стремление все самому и немедленно проверить. И даже — его ошибки.

Позволю себе процитировать слова из моей книги «Кинолента жизни»:

«Но чем бы ни увлекался Эйзенштейн, куда бы ни уводили его «интеллектуальные страсти», было чувство, владевшее им неотступно, — любовь к России. Он верил в нее. Он знал — его стране суждено величайшее будущее. И он чувствовал свою ответственность за эпоху, за жизнь, создаваемую Лениным». Так же остро, всей душой чувствовал свою ответственность перед Родиной, перед страной и другой замечательный художник революции — Александр Петрович Довженко. Новаторство, неповторимая сила Сашко питались из иных источников, но цель была общая. Недаром в те годы все мы радовались успехам друг друга, помогали друг другу».

«Звенигора», «Земля», «Арсенал» — высочайшая форма социальной поэзии новой социалистической эры.

Конечно, революция в искусстве — это не только Эйзенштейн и Довженко (я говорю о них, ибо знал и любил их). Это и Пудовкин, и Шуб, и Вертов, и Медведкин, и Роом — всех не перечесть. Важно другое: каждый из них нес в искусство свое пламенное сердце, свой талант, целиком отданный революции. И еще одно хочется подчеркнуть: биография замечательных мастеров первого поколения продолжается и сегодня в советских художниках 70-х годов, в прогрессивных кинематографистах мира.

Вспоминая о корифеях, первооткрывателях десятой музы, следует назвать и многих «рядовых» кинематографа. Забывать их нам не пристало.

Разве достаточно воздали мы таким талантливым художникам, как Евгений Червяков или Борис Барнет! Наша сегодняшняя история страдает пунктирностью. Может быть, основной смысл существования нового Института теории и истории кино в создании полной комплексной истории советского киноискусства, где будет по заслугам оценено творчество всех участников процесса. Но пока эта задача решается институтом не полно, фрагментарно. Холодные руки в таком деле, как история советского кино, нетерпимы; надо горячо любить прошлое нашего кино, чтобы на страницах академических томов ощущалось биение сердец и дыхание эпохи.

Это важно, просто необходимо сделать и потому еще, что мы передаем эстафету в руки молодых, которые должны хорошо знать свое генеалогическое древо.

Мне выпало счастье иметь учеников. И до войны, вместе с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, и в послевоенные годы я преподавал во ВГИКе. Из моей мастерской вышли Али Хамраев и Павел Любимов, Павел Арсенов и Камара Камалова, Инна Селезнева и Эмиль Лотяну. Я всех их нежно люблю, пристально и пристрастно слежу за их работой, радуюсь

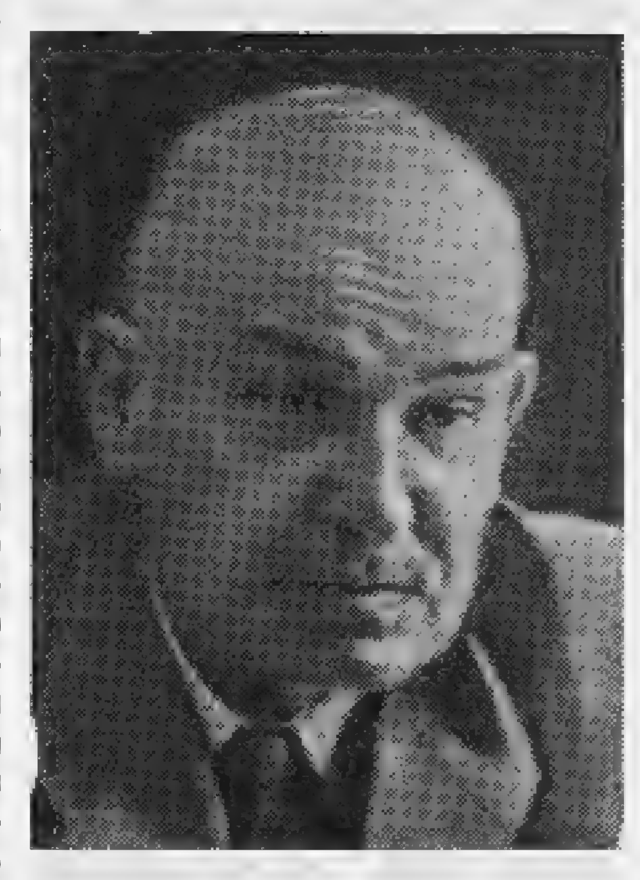
успехам, горюю вместе с ними при неудачах. И я знаю, молодые сегодня свято чтут опыт, наследие своих предшественников, учителей.

Знать, ценить классику, учиться у нее необходимо. Но повторяться молодому художнику заказано. Сегодня новое поколение, как никогда, дерзко, ярко работает в искусстве. «Подранки» Николая Губенко. «Ключ без права передачи» Динары Асановой, «Чужие письма» Ильи Авербаха, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова, «Восхождение» Ларисы Шепитько — все это новые слова в нашем искусстве.

Я верю: в нашем кино начинается новое восхождение талантов. Пусть вершины достигнут не все и не сегодня. Вершина должна быть впереди — всегда и непременно. Было бы неверно и другое — я в этом глубоко убежден — выделить наше игровое или, как теперь принято говорить, художественное кино и замкнуться на его успехах. В том-то и особенность нынешнего времени, что кинематограф наступает широким фронтом, увлекая в свой круговорот уже не десятки, а сотни тысяч людей. Я имею в виду, конечно же, дорогое моему сердцу движение кинолюбителей.

Помню: первыми моими «любителями» был Леонид Луков и Роман Григорьев, присланные ко мне на учебу комсомольскими организациями. Но дело, конечно, не в том, чтобы все любители становились профессионалами, а прежде всего в м а с с о в о с т и приобщения людей к тайнам искусства. Развитие народного художественного творчества становится ныне священным долгом каждого деятеля культуры. Сегодня любители, овладев сценарным мастерством, искусством операторской работы с актерами, умеют не просто снимать, но и мыслить кинематографически. Они знают жизнь, они снимают фильмы о себе и своих товарищах. Их лучшие картины — содержательный рассказ о пафосе созидательного труда, о высоких нравственных идеалах тружеников страны Великого Октября.

...Я счастлив, что вместе со страной прошел в борьбе и труде эти суровые, яркие, мужественные шестьдесят лет.



Анатолий Головня

Искусство пламенных лет

Не будем забывать: кино началось с оператора. Оператор — первая кинематографическая профессия. Говорю и думаю об этом с гордостью, ибо руками моих товарищей операторов были заложены и первые камни в здание советской кинематографии.

В дни 60-летия Октябрьской революции молодой кинозритель может видеть события Октябрьских дней, гражданской войны и воочию представить себе живого Владимира Ильича Ленина.

И это потому, что операторы Александр Левицкий, Эдуард Тиссэ, Петр Новицкий, Петр Ермолов, Григорий Гибер и другие снимали кинохронику великих событий. Они не только создавали первые незабываемые страницы нашей кинолетописи, но и постигали азбуку создания фильмов, проникнутых коммунистическими идеями. Как не вспомнить здесь слова В. И. Ленина, сказанные Э. Тиссэ: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать — товарищей, уходящих на фронт». Это напутствие Владимира Ильича кажется вдвойне значительным, если вспомнить фильмы, где впоследствии Э. Тиссэ создал классический образ революционного народа. Опыт молодой советской кинохроники стал доброй закваской при создании новой школы игрового кино в 20-е годы. Многие кинооператоры, прошедшие школу революции, практически и творчески помогли формированию молодой режиссуры. Так, Эдуард Тиссэ и кинохудожник Борис Михин (тогда директор киностудии) взяли на себя ответственность и дали поручительство, что первая кинокартина (это была «Стачка») у Сергея Эйзенштейна получится. Александр Левицкий помогал 24-летнему Льву Кулешову поставить и снять фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Петр Ермолов стал верным помощником Якова Александровича Протазанова.

В Ленинграде Андрей Москвин работал с фэксами, и его киноживописное искусство во многом определило изобразительный стиль таких фильмов, как «Шинель», «Новый Вавилон», «С. В. Д.».

На Украине молодой фотограф Даниил Демуцкий, взяв в

руки кинокамеру, нашел оригинальный образный стиль для кинолент Александра Довженко «Звенигора», «Арсенал», «Земля»...

Искусство кино было молодо тогда, да и тем, кто его создавал — режиссерам, операторам, актерам, — было в среднем по 25 лет.

Что было характерно для тех лет! Прежде всего чувство товарищества, общность цели, коллективизм, безоглядное стремление служить своим искусством революции. Все мы крепко дружили, но при этом яростно, до хрипоты спорили. Спорили по каждому поводу, отстаивали свое видение искусства, высказывались откровенно, искренне и никогда — заглазно.

А как все мы радовались появлению нового таланта! Так было, когда пришел к нам с Украины карикатурист и дипломат Сашко Довженко и показал «Звенигору» или поэт Коля Шенгелая привез из Грузии «Элисо»...

Камера в фильмах тех пламенных лет становилась инструментом выразительной киноживописи, а монтаж — формой ярких художественных обобщений.

Беру на себя смелость утверждать: и в формальных поисках выразительного языка фильма было заложено стремление к психологической правде образа, к жизненной достоверности, к правдивому и убедительному раскрытию мира чувств и мыслей героев эпохи.

Мне довелось работать многие годы и близко, дружески общаться с Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным. Несомненно, по «формальным поискам» и «технической изобретательности» Пудовкин уступал и Кулешову, и Эйзенштейну, и Вертову. Но было у Пудовкина другое, что высоко ценили его друзья и соратники: была человеческая ясность, психологическая достоверность, художественная правда. В этом состоит вклад Пудовкина — режиссера, человека, коммуниста — в революционное искусство.

Так, из сплава революционной идейности, богатого и разностороннего жизненного опыта молодых художников и поисков ими наиболее адекватных форм выразительности вырос социалистический реализм как метод творчества в кинематографе нашей эпохи.

Обращение к человеку — вот, на мой взгляд, первейшее завоевание нашего искусства. Именно революционный гуманизм связывает — тесно и неразрывно — истоки советского киноискусства с периодом его зрелости, с нашей современностью.

Здесь я не могу не вспомнить еще один важнейший и определяющий для судеб кино период истории нашей страны. Это Великая Отечественная война. Идейные, психологические, человеческие качества советских людей, воспитанные партией большевиков, помогли стране выстоять и, в конечном итоге, победить, отстоять завоевания Октября. Все кинематографисты тоже встали на защиту Отечества! Но особенно велика была роль операторов — летописцев истории. Многие из них погибли на фронтах. Обагренные кровью километры кинопленки рассказывают народу, молодежи великую правду о нашей победе. И памятуя об этом, мы должны сегодня с особой ответственностью претворять в действие призыв партии: «В советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

Наши кинематографисты-операторы и сегодня несут вахту на переднем крае, в самых горячих точках планеты: снимают строительство БАМа и КамАЗа, снимают в космосе, снимают события в Анголе...

Может быть, кому-то покажется это преждевременным, но ведь уже сегодня мы должны думать о наших детях, внуках, правнуках, которым посчастливится праздновать столетие Великой Октябрьской социалистической революции. Каким увидят они наше «сегодня» в 2017 году! Киножурналисты должны сказать и тут свое слово.

Размышляя о традициях советского искусства, о преемственности поколений, я с радостью вижу в нашем сегодняшнем кинематографе множество интереснейших и разнообразнейших мастеров операторского цеха. Но еще более ободряют многочисленные свидетельства плодотворных творческих содружеств режиссеров и операторов, что всегда было присуще нашему кино.

Игорь Слабневич и Юрий Озеров в фильмах «Освобождение» и «Солдаты свободы», Вадим Юсов и Сергей Бондарчук в «Они сражались за Родину», Павел Лебешев и Никита Михалков в «Рабе любви» и «Неоконченной пьесе для механического пианино», Левон Пааташвили и Андрей Михалков-Кончаловский в «Романсе о влюбленных», Сергей Вронский и Эмиль Лотяну в картине «Табор уходит в небо». Примеры можно бесконечно множить.

Что бы я хотел пожелать молодым! Новых ярких идей, актуальной прочувствованной и пережитой тематики, подлинно современных героев, оригинальной изобразительной формы, одним словом, всего, что делает фильм не очередной производственной единицей, а новаторским произведением искусства, нужным и понятным зрителю. Ибо творим мы все для советского народа, созидателя коммунистического завтра.

Навсегда останутся в памяти народной энтузиазм и мужество героев первых пятилеток.

Л. Брежнев

«Член правительства»
«Добровольцы»
«Учитель»
«Поклонись огню»
«Встречный»

На стр. 36

«Большая жизнь»
«Великий гражданин»
«Время, вперед!»
«Земля»
«Трактористы»

Владимир Баскаков

Киноискусство социалистического реализма и фальсификации «советологов»

В год десятилетия Октября в Москву приехал молодой французский интеллигент. Он увлекался кинематографом и в своей книге «Рождение кино» горячо убеждал читателей, что кино — это искусство, которому принадлежит будущее. Тогда это надо было еще доказывать. Но он увидел на клубном просмотре «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Киноглаз» и «Киноправду», которые поразили его. Это было искусство, да еще какое искусство! И теперь в Москве он лично познакомился с Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным, Александром Довженко, Дзигой Вертовым.

Так родилась одна из первых зарубежных книг о революционном киноискусстве — «Советское кино» Леона Муссинака.

Не только Муссинак, один из первых теоретиков «седьмого искусства», но и другие прогрессивные интеллигенты мира уже тогда, высоко оценивая творческий вклад советских кинематографистов в мировое художественное развитие, обратили внимание на то, что фильмы такого масштаба могли родиться только в условиях подлинной свободы творчества. Муссинак назвал «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина «двумя шедеврами кино, первыми практическими и неоспоримыми результатами такой организационной системы, которую сделали возможной только Советы, фильмами, которые вошли в историю кинематографа, ибо они также вошли в революционную историю». И далее, определяя художественное богатство этих шедевров, Муссинак утверждает: «Страстное мастерство Эйзенштейна потрясает, опрокидывая наши предрассудки и все предвзятые взгляды на искусство, которые необычайно живучи и подчас безжалостно мучают нас. Искусство Пудовкина сознательно волнует, пробуждает в нас вечные человеческие размышления...» [1]

Новаторские и по содержанию и по форме, фильмы Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, поэтические фильмы Александра Довженко создали великую традицию революционного искусства. Эти художники не только открыли новые возможности молодого искусства экрана, они открыли для всего мира свою страну, ее народ, значение и смысл Октябрьской революции.

Советская школа кинематографии, рожденная Октябрем, формировалась, крепла, развивалась. Советское киноискусство выступало как искусство многонациональное, его палитра постоянно обогащалась. Великие открытия основоположников советского кино дали ему второе дыхание, превратили в искусство, которое способно не только изображать, но и преображать мир. Это была революция на экране и вместе с тем революция в самом искусстве кино.

С помощью кинематографа передовые интеллигенты мира познавали правду о нашей стране и сущность великих революционных преобразований, в ней происходивших по воле партии.

Жорж Садуль вспоминал, что после просмотра «Потемкина» в Париже Луи Арагон, Поль Элюар и он сам пришли к окончательному решению вступить в компартию. Он же рассказывал, что просмотр «Земли» в начале 30-х годов на конгрессе писателей в Харькове «произвел на нас... (Садуля и Арагона. —

---

[1] Leon Moussinac. L'âge ingrat du cinéma. Paris, 1959, p. 176.

В. Б.) почти столь же глубокое впечатление, как и знакомство с самой большой социалистической стройкой того времени — Днепрогэсом...»[2].

В темную ночь фашизма преподавателю Римской киношколы Умберто Барбаро удалось перевести и издать книгу Всеволода Пудовкина, и этот факт буквально перевернул взгляды молодых итальянских кинематографистов. «Эта книжечка Пудовкина была для нас открытием, — писал уже после войны критик и историк кино Умберто Барбаро. — Самое сильное впечатление выходило за пределы собственно кино. Ибо этот спокойный разговор Пудовкина разбивал, не оставлял камня на камне от всей той культуры, на которой был взращен также и я сам. «Идейное искусство», «реалистическое искусство», «монтаж»... Широкая прямая дорога, определенный способ постижения искусства, совершенно иной, противоположный тому, что безраздельно властвовал в Италии. Эта книга вызвала волну всеобщего восхищения... Мы все принялись за поиски — весьма трудные — фильмов Пудовкина»[3].

Де Сантис в беседе с автором этих строк рассказывал, как трудно было посмотреть фильмы Эйзенштейна и Пудовкина даже в киношколе, в архиве которой они имелись, — просмотры были запрещены. И будущим «отцам» неореализма приходилось смотреть их тайком на монтажном столе.

Не только Де Сантис, но и другие итальянские режиссеры, создавшие после крушения фашизма новое реалистическое и социальное искусство — Де Сика, Росселлини, Джерми, Лидзани, — говорили о решающем воздействии на их творчество советских фильмов — и не только 20-х, но и 30-х годов. Они вспоминали «Путевку в жизнь», трилогию по Горькому Марка Донского, «Чапаева».

«Теория киноискусства, — резюмирует Умберто Барбаро, — выработанная советскими мастерами кино, являлась той теоретической основой, на которой рождалась итальянская кинематографическая культура и которая определила направление ее развития»[4].

Один из основателей Коммунистической партии Кубы Хулио Антонио Мелья, увидев в Мексике фильм С. Эйзенштейна «Октябрь», отметил в специально написанной по этому поводу статье, что «идеологический авангард имеет возможность познакомиться с одним из ярчайших произведений современной эпохи, созданных средствами самого молодого и выразительного искусства»[5].

Видный деятель арабского реалистического киноискусства режиссер Салах Абу Сейф вспоминал, что в библиотеке он переписал от руки книгу Вс. Пудовкина — ему надо было ее иметь, а достать он ее не смог.

Выдающийся индийский режиссер-реалист Мринал Сен рассказывал, с каким трудом он и его сподвижники доставали труды советских кинохудожников, чтобы по ним учиться делать кино, способное революционизировать массы.

«Когда я учился в Кембридже, я неожиданно для себя открыл искусство кино, увидел «Мать» Пудовкина, которую мы смотрели тайно от властей на просмотре, организованном Бертраном Расселом, — вспоминает английский режиссер Бэзил Райт. — Я был настолько потрясен, что отбросил все другие возможности стать художником, кроме создания фильмов»[6].

Айвор Монтегю, писатель, теоретик кино, общественный деятель, писал об огромном влиянии на английскую публику советских фильмов, созданных во время войны. «Советские фильмы тех лет, — свидетельствует он, — активно включались в борьбу с нацизмом, они создавали атмосферу подъема, веры в победу, воспитывали мужество и героизм»[7].

Японский критик Кадзуо Ямада, выступая на теоретической конференции «Октябрь и мировое кино» в июле 1977 года, рассказывал, какие поистине героические усилия приходилось употреблять японским кинематографи-

---

[2] Сб. «Октябрь и мировое кино», М., «Искусство», 1969, стр. 276.
[3] Umberto Barbaro. Servitù e grandezza del cinema, Roma, 1962, p. 24.
[4] «Rassegna Sovietica», n. 1, 1958.
[5] J. A. Mella. «Octubre». — «Granma», 1 nov. 1976, p. 2.
[6] E. Essex. The Rise and Fall of British documentary, London, 1975, p. 8.
[7] «ИК», 1975, № 5, стр. 103.

стам, чтобы в императорской Японии, когда все советское было запрещено, смотреть и постигать советские фильмы, учиться по кино познавать сущность революционного киноискусства.

О влиянии на него советских кинофильмов всех периодов, в том числе и современного, говорил на той же конференции выдающийся писатель и режиссер Африки Сембен Усман.

Все эти и многие другие высказывания убедительно свидетельствуют, что феномен социалистического искусства является могучим фактором мирового художественного развития, ярким вкладом в культуру человечества, активной силой в борьбе за утверждение самых передовых идеалов времени, действенным участником мирового революционного процесса.

Советское многонациональное кино на протяжении всех этапов своего развития, начиная с произведений, заложивших основы революционного киноискусства мира, и до фильмов, созданных в период после XXIV и XXV съездов партии, когда социализм превратился в главную движущую силу мирового развития, выполняло и выполняет свою почетную роль, участвуя в преобразовании жизни, людей на новых началах, формируя характер человека, способного изменить мир.

Этапы развития советского кино неразрывно связаны с историей социалистического строительства — с великими целями и радостями побед, невзгодами и преодолением трудностей. Единство и непрерывность кинематографического процесса — одна из важнейших закономерностей истории нашего кино. Истинность этого положения не утрачивает и сегодня актуального идеологического значения.

Как уже отмечалось, прогрессивные зарубежные кинематографисты уже в 20-е и 30-е годы верно поняли художественную и идеологическую специфику советского кино, характерное для него диалектическое единство новаторства формы и содержания социалистической революции, пафос преобразования мира на началах справедливости, гуманизма и демократии, пронизывавший произведения художников, неразрывную связь их произведений со строительством нового общества. Они не отрывали советское кино от исторического пути СССР, от социалистического строительства, а наоборот, отчетливо видели коренное отличие эстетики революционного советского кино от буржуазной эстетики. Такая позиция характерна для авторов первых книг о советском кино — Леона Муссинака, Жоржа Садуля, Джея Лейды, для теоретических работ Умберто Барбаро, Жана Лодса, Джорджа Говарда Лоусона, Анри Ланглуа, Айвора Монтегю. Эта плодотворная и научно точная концепция нашла развитие и в трудах ряда зарубежных киноведов последнего времени.

Важно отметить, что все эти критики и теоретики кино отлично понимали, что они пропагандируют не только некую новую эстетическую ценность, хотя каждый из них как профессионал отлично сознавал, как велик вклад советских кинематографистов в структуру кино, в становление его языка. Но они понимали также и то, что имеют дело с совершенно новым, иным искусством, искусством революционным, теснейшими узами связанным с борьбой за коммунизм, с историческими судьбами страны, первой вступившей на путь строительства бесклассового общества, с ее безмерным вкладом в мировой революционный процесс.

Причем, это понимали не только люди, близкие по своим взглядам к целям и принципам революционного искусства.

Весьма существенные, на наш взгляд, соображения, касающиеся рассматриваемой темы, высказал, например, такой известный американский режиссер, как Кинг Видор. В своих воспоминаниях о встречах с С. М. Эйзенштейном он рассказывал: «Я встречался с Эйзенштейном главным образом потому, что он видел мой последний фильм «Толпа» (1928) в Нью-Йорке и заинтересовался новыми техническими средствами, использованными мною»[8].

Но не только поэтому!

Кинг Видор, дружески беседуя с режиссером, поставившим «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», нашел с ним общий язык по многим

---

[8] «Films and Filming», London, 1976, № 11, p. 16—19.

вопросам формы кинематографического выражения и вместе с тем хорошо понял, что С. Эйзенштейн — представитель художественной культуры иной общественной формации, чем та, в рамках которой развивалось искусство самого Кинга Видора. Именно этим он объясняет расхождения советского мастера с фирмой «Парамаунт». Коснувшись этой острой темы, буржуазный художник-гуманист Кинг Видор счел нужным подчеркнуть: «Эйзенштейн знал, что он является основоположником новых форм в кино. И так как в Голливуде он оставался самим собой, то он не стал отказываться от своих идеалов и делать то, что ему казалось ненужным и неинтересным. А каждый, кто вел себя подобным образом в Калифорнии в тридцатые годы, мог встретиться с большими неприятностями. И я думаю, что Эйзенштейн потерпел неудачу именно поэтому. Нельзя, конечно, не принимать во внимание еще и политические мотивы. Я ведь считаю Эйзенштейна политиком. Когда он смотрел мой фильм «Аллилуйя», то больше всего его заинтересовало, что в нем играют в основном актеры-негры, а не те достоинства или недостатки, которые есть у любой картины. Эйзенштейн, несомненно, был политиком и более того—политиком Страны Советов. Я уверен, что его сценарии не были приняты в Голливуде только потому, что он не смог найти с ним общего языка» [9].

Какие верные и какие точные наблюдения и выводы! Кинг Видор — буржуазный интеллигент, но он человек честный, реалист и гуманист, и потому он способен понять, что Эйзенштейн — революционный художник, «политик Страны Советов», и более того — способен высоко оценить это (хотя он, очевидно, не разделял и не разделяет политических и идейно-художественных взглядов Эйзенштейна).

Американский режиссер не стремился навязать своему советскому коллеге свои ценностные представления, мерить его творчество мерками художника буржуазного мира.

К сожалению, сегодня мы очень часто встречаем совершенно иной подход к самой сущности творчества и советских художников, положивших начало революционному искусству, и современных советских кинематографистов. Буржуазная и ревизионистская критика пытается навязать и нам и западным читателям свою ценностную ориентацию, свои системы оценок советского искусства, как бы интегрировать его в сферу своих представлений об искусстве и, следовательно, в конечном итоге исказить его сущность.

Такая позиция буржуазных критиков и теоретиков кино находится в прямой связи с требованиями буржуазной пропаганды, неустанно прославляющей «ценности» буржуазной культуры и постоянно выдвигающей новые и новые антикоммунистические мифы.

В целом ряде трудов, вышедших на Западе за последние годы — а сейчас о советском кино, особенно 20-х годов, написано и издано много книг, — идея связи советского кино с жизнью страны, ее историческим путем, мысль о принципиальных, глубоких отличиях эстетики революционного советского кино от буржуазной эстетики, как правило, отбрасывается «с порога» или же сопровождается разного рода фальсификациями, которые касаются уже не только кино, а и породившего его советского общества, его истории.

Одна из главных линий, по которым обычно ведутся искажения сущности советского искусства, — это попытка обособить революционную форму произведений основоположников советского киноискусства от выраженного в них революционного содержания, как бы «эстетизировать» их творчество. Стратегия таких буржуазных теоретиков состоит в том, чтобы разорвать связи, объединяющие творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова с социалистической культурой 20—30-х годов и наших дней, чтобы элиминировать из их искусства классовое политическое содержание, представить их картины «всего лишь» частичным экспериментом в области кино.

Другая позиция, тесно связанная, впрочем, с первой,— это замалчивание целых периодов развития советского киноискусства, нередко исключительно плодотворных, например, 30-х годов. Пользуясь тем, что многие фильмы это-

[9] «Films and Filming», op. cit., p. 18.

го периода по разным причинам, в том числе в связи с началом второй мировой войны, недостаточно известны зарубежной общественности, фальсификаторы от искусствоведения попросту выбросили их, исключили из своих исследований, энциклопедий и справочников. Когда же какое-нибудь имя, какой-нибудь фильм той поры все же ими упоминается, то такое упоминание обычно сопровождается оговоркой, что-де этот художник к социалистическому реализму отношения не имеет.

Впрочем, за последние годы такая примитивная и резко расходящаяся с реальными фактами концепция даже для зарубежных аудиторий уже перестала звучать так убедительно, как она звучала в период «холодной войны», когда советские фильмы практически не попадали на западный экран. Проведенные в последние годы ретроспективные показы фильмов 30-х годов, военных лет, лучших картин послевоенного периода сковывают фальсификаторов, не позволяют им прибегать к грубым очернительским схемам. Показ на западных экранах фильмов «Чапаев», трилогии о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Учитель», «Детство Горького», «Депутат Балтики», «Человек с ружьем», «Последняя ночь», «Ленин в Октябре» спутал карты тех, кто рассчитывал простым росчерком пера зачеркнуть целый период развития советского кино. Переведенные на Западе работы С. М. Эйзенштейна, в которых он рассматривал фильмы 30-х годов, и прежде всего «Чапаева», как синтез, вобравший «все лучшее, что вносили или прокламировали предыдущие стадии» [10], также серьезно повредили в глазах непредвзято мыслящих читателей и зрителей этой «устоявшейся» концепции.

В связи с этим в западной теории и критике за последнее время стала все чаще выдвигаться и постоянно пропагандироваться новая версия. О социалистическом реализме теперь все реже говорят с открытой иронией или с негодованием, как это было раньше. Многие из тех теоретиков, политическая ориентация и творческие позиции которых нам глубоко чужды, стали даже писать о социалистическом реализме без брани, одев на себя тогу «академически беспристрастных» ученых. Правда, пишут они о социалистическом реализме не как о творческом методе, а обычно как о стиле, рассчитанном прежде всего на восприятие широкой, массовой аудитории.

Возникают и «плюралистические концепции», чаще всего в леворадикальных кинематографических изданиях, когда социалистический реализм рассматривается как один из стилевых потоков в системе искусства — в ряду таких явлений, как «очуждение», «деконструкция» и т. д.

По-новому пишут и о советском кино 30-х годов.

С модификацией старых трактовок мы встречаемся, в частности, в изданной в Лондоне книге Л. Фурхаммера и Ф. Изаксона «Политика и фильм» [11], авторы которой в общих своих установках придерживаются антикоммунистической ориентации. Они так же, как и им подобные, заявляют, что уже в конце 20-х годов «догма социалистического реализма, еще не оформившись формально, становится препятствием на пути развития искусства» [12]. Однако, анализируя фильмы 30-х годов, Фурхаммер и Изаксон все же вынуждены признать, что рождение нового искусства происходило в Советском Союзе в острых творческих дискуссиях, а молодые режиссеры, пришедшие в те годы в кино, искренне стремились к тому, «чтобы в советских фильмах доминировали (авторы ссылаются на известное совещание советских кинематографистов 1935 года. — *В. Б.*) не масса и монтаж, а индивидуальность и характер» [13]. И далее: «Молодые режиссеры хотели объяснить, что классовую борьбу нужно показывать зрителям скорее путем политического анализа, чем метафизического внушения. Они призывали избавиться от традиционного пристрастия искусства к исключительному и посвятить себя типичным проблемам средних людей. С другой стороны, они желали заменить бессюжетные

---

[10] С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения в 6-ти томах. М., «Искусство», 1968, т. 5, стр. 52.

[11] L. Furhammer, F. Issaksson. Politics and Film, London, 1974.
[12] Ibidem, p. 14.
[13] Ibidem, p. 16.

фильмы об анонимной революционной массе фильмами об индивиде в массе: новое общество требовало нового кино — социалистического реализма» (разрядка моя. — *В. Б.*) [14].

Итак, авторы, хотя они далее и утверждают, что социалистический реализм якобы превратился в «тоталитарную догму», все же под давлением неоспоримых фактов вынуждены признать, что именно тогда, в 30-е годы, были созданы фильмы высокого художественного уровня. И что фильмы эти были созданы на основе метода социалистического реализма, отвечавшего требованиям нового общества. Развязно иронизируя насчет понятий «новый человек», «положительный герой», авторы, тем не менее, снова оказываются вынужденными признать, что «Чапаев» (1934) С. и Г. Васильевых, эта «волнующая история гражданской войны, стал одним из величайших достижений русского кино. Хотя этот фильм и изображал индивидуального героя, восхищение им не превратилось в панегирик. Чапаев был показан как человек, не лишенный отрицательных черт, таких, как тщеславие, неуравновешенность, упрямство... Характерам и событиям позволили остаться противоречивыми: репрезентация политических факторов не стала грубо пропагандистской» [15]. Нечто сходное говорится и о другом крупном фильме тех лет: «Привлекательный портрет ботаника Тимирязева в фильме «Депутат Балтики» (1937) Иосифа Хейфица и Александра Зархи — один из наиболее приятных и непретенциозных примеров интимности чувства, которое иногда возвышает произведения социалистического реализма над обычной продукцией этого жанра». С похвалой отзываются авторы и о трилогии о Максиме.

Как видим, это весьма любопытные и в общем новые пассажи, ранее не входившие в обиход буржуазной критики. Причины их возникновения очевидны. Успешная реализация советской Программы мира, неуклонный рост международного авторитета нашей страны и государств социалистического содружества — все это способствовало оздоровлению политического климата на нашей планете. То, что мы сегодня называем «духом Хельсинки», нельзя, разумеется, связывать лишь с моментом подписания итоговых документов главами государств — участников Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Этому акту предшествовал сложный и длительный процесс разрядки напряженности и расширения международных контактов в самых разных сферах деятельности, в том числе и в сфере культуры. Причем, по общему признанию, высокая интенсивность и необратимость этого процесса были в значительной степени обеспечены мирной инициативой, доброй волей Советского Союза.

В новой обстановке притупилось испытанное оружие буржуазных идеологов: теперь затруднительно стало грубо фальсифицировать положение в социалистическом искусстве или замалчивать его достижения, очевидные сегодня для самых различных слоев общественности на Западе. С другой стороны, именно это обстоятельство обусловило переход критиков реакционного толка к энергичным поискам новых, современных методов и средств нейтрализации из года в год нарастающего влияния социализма в сфере созидания духовных ценностей.

Такого рода теоретики, встречаясь с фактами, неоспоримо свидетельствующими о непрерывности развития советского кино, вынуждены изворачиваться, чтобы объявить эти факты «несуществующими» и при этом соблюсти хотя бы видимость научной объективности.

Сейчас в трактовке советского кино буржуазной и ревизионистской теорией и критикой можно проследить две основные тенденции. С одной стороны, это разного рода путаные, наукообразные, оторванные от контекста жизни советского общества «эстетические» рассуждения, а с другой — тенденциозные измышления в духе реакционной буржуазной пропаганды — им нет числа.

Причем, как уже говорилось, очень часто антисоветизм и антикоммунизм прикрываются тогой «научной объективности». Так, американский журнал «Филм Коммент» посвятил советскому кино чуть ли не целый номер — здесь и

---

[14] L. Furhammer, F. Issaksson. Politics and Film, op. cit., p. 22.
[15] Ibidem.

статьи и публикации неизвестных американскому читателю документов.

На первый взгляд такая «подборка» оставляет впечатление вполне солидное, кажется результатом длительной и тщательной исследовательской работы. Но иллюзия рассеивается, как только мы вникаем в суть концепции, выдвинутой журналом, и уясняем цели, во имя которых вся эта работа была предпринята. С этой точки зрения особенно характерна статья Стивена Хилла «Инквизиция в другом раю»[16]. В ней сначала критикуется положение дел в американском кино — автор особо ополчается на Голливуд и на принятую там традицию грубо подавлять творческую индивидуальность режиссера, самобытное художественное начало в фильмах,— а затем, как бы для «равновесия», переносит ситуацию, характерную и для истории и для современного состояния американского кино, на... советскую почву. И тут уж начинает строить настолько нелепые исторические параллели, искажая творчество советских художников, что приходится только удивляться невзыскательности редакции «Филм Коммент». В этом же номере журнала помещена статья Эвелины Герстейн, тоже по видимости очень наукообразная, а по сути грубо фальсификаторская, основанная на досужих домыслах и намеренно искаженных цитатах и фактах. Статья посвящена творчеству С. М. Эйзенштейна, который представлен в ней как художник, «разрывающийся между верностью марксизму и целостностью творчества, этим извечным «противоречием бытия»[17].

Что ж, это трюк из самых старых! И то, что Герстейн вынуждена снова прибегнуть к этой не раз скомпрометированной и многими прогрессивными западными художниками и критиками оспоренной версии, свидетельствует только о бедности репертуара современных антикоммунистов, о том, как трудно им приходится, когда их посылают в очередной раз «на штурм» марксизма и социалистического реализма. Об этом же свидетельствует и статья с претенциозным заголовком «Эйзенштейн и Святое». Ее автор, французский философ Бартелеми Аменгуаль, тоже видит сущность творчества великого советского режиссера в «противоречии» между его диалектико-материалистическим мировоззрением и тяготением к созданию искусства, которое, видите ли, обладало бы религиозной целостностью «готического собора»[18].

Что это значит по существу, понять, разумеется, невозможно, да Аменгуаль и не заботится о том, чтобы его поняли. Похоже даже, что он как раз и не хотел бы быть понятым до конца, поскольку при свете трезвой научной мысли от воздвигнутого им «собора религиозной целостности» не останется ни одного кирпича.

А вот как трактуется в итальянском журнале «Синефорум» творчество режиссера Андрея Тарковского. В статье критика Джорджо Ринальди — вполне в духе своего французского коллеги — оно истолковывается так же мистически. Ринальди приписывает А. Тарковскому не больше не меньше, как разрыв с революционной традицией советского кино и считает отличительной чертой его фильмов «отсутствие интереса к творческому поиску», отрыв от пути, «впервые проложенного великими поколениями 17-го года, которые отдалились от общерусской традиции, пытаясь создать культуру через классовую борьбу».

Невольно хочется спросить Джорджио Ринальди: кому же, собственно, он хочет противопоставить творчество одного из своеобразнейших современных режиссеров советского кино? Его предшественникам и их фильмам? Нет, скорее той искусственно созданной модели, ничего общего не имеющей с существом подлинно революционного искусства, которую автор статьи сам же и сконструировал. В самом деле, кто же поверит сейчас — даже на Западе — версии, согласно которой картины Эйзенштейна, Пудовкина, других замечательных новаторов 20-х годов якобы сознательно «отдалились от общерусской традиции». Нет, они впитали ее словно живительный сок, давший в соединении с опытом классовой борьбы пролетариата

---

[16] S. P. Hill. Inquisition in the other Eden.— «Film Comment», N. Y., Fall 1968, p. 22.

[17] E. Gerstein. Ivan Terrible: a Peak in Darien. «Film Comment», op. cit., p. 57.

[18] B. Amengual. Eisenstein et le Sacré «Cinema-76», № 214.

жизнь новым росткам и побегам. Более того, по мере развития искусства социалистического реализма не только общерусские традиции, но и все прогрессивные традиции в искусстве всех братских народов нашей страны широко и вольно влились в фонд новой культуры, придав ей мощь, многообразие и многоцветие. И лишь в угоду предвзятой концепции можно «не заметить» глубокой органической связи нашей литературы и искусства с традицией общемировой (если, разумеется, речь идет о традиции прогресса и гуманизма). Такова и «родословная» фильмов А. Тарковского, что, кстати, увидели такие художники Запада, как Сартр, приветствовавший, например, первый фильм режиссера «Иваново детство» и поставивший его в ряд явлений, знаменующих собой новый этап в непрерывном процессе развития социалистической культуры.

Следует вспомнить в этой связи и то, как трактовал эту проблему крупнейший французский историк кино Анри Ланглуа. Коснувшись стремления некоторых западных критиков нарочито «эстетизировать» творчество кинематографистов, выдвинутых социалистической революцией, а затем оторвать их от взрастившей их общественной почвы, от жизни страны, Ланглуа сказал в своем выступлении на конференции, посвященной 80-летию со дня рождения А. П. Довженко: «Неуместным и странным для меня являются попытки отделить этих художников от революции, ибо это единое целое. Вне революции существование этих художников просто немыслимо».

Как жаль, что Аменгуаль и Ринальди не приняли во внимание эту мысль Ланглуа, превосходно ориентированного в истории советского кино и посвятившего его изучению много лет.

Есть еще один широко применяемый в западной прессе прием — это интеграция новаторских явлений современного искусства в систему буржуазных или ревизионистских схем, особенно таких явлений, которые связаны с художественным исследованием сущности характера советского человека и советского образа жизни. Так было, в частности, тогда, когда на экранах мира появились «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека». Эти фильмы большой художественной силы и бесстрашной правды, показавшие гигантские возможности метода социалистического реализма, были сразу же и во многих статьях искусственно противопоставлены всей остальной советской кинематографии и, конечно же, были отделены от метода социалистического реализма. Так было и недавно, когда и в ряде европейских стран и в США были показаны «Белорусский вокзал» А. Смирнова, «Белый пароход» Б. Шамшиева, «Калина красная» В. Шукшина, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Прошу слова» Г. Панфилова, «Премия» С. Микаэляна, «Подранки» Н. Губенко, «Восхождение» Л. Шепитько. Вырванные из контекста социалистического искусства, эти фильмы нередко рассматриваются не как новые яркие грани нашего киноискусства, а как нечто ему противостоящее. Между тем эти произведения убедительно показали именно силу и действенность метода социалистического реализма в разработке проблем истории и современности, доказали жизненную энергию и неисчерпаемость этого метода, способствующего полноценному и яркому раскрытию всего лучшего, что заключено в действительности. Такое подвластно только художникам, свободно, по велению сердца следующим методу социалистического реализма.

Наше искусство и, в частности, кино, предложило принципиально новую концепцию человека. Оно было свидетелем, и не только свидетелем, а и непосредственным активным участником таких важных событий в истории человечества, как Октябрьская революция, социалистическое строительство, Великая Отечественная война. В результате советское кино заняло особое место в мировом художественном развитии и оказало глубокое влияние на мировой кинематографический процесс. Именно поэтому советское многонациональное искусство и вызывает такую злобную реакцию в стане наших идейных противников. Они не только пытаются приспособить лучшие советские фильмы к буржуазной или ревизионистской системе ценностей, но и выдвигают — особенно в последнее время — версию о советском художнике, как об «аутсайдере в пределах советской культу-

ры», пытаются изобразить таких подлинно народных режиссеров-современников, каким был, например, Василий Шукшин, как людей, якобы находившихся «в конфликте со временем» и чуть ли не отождествляют их творчество с графоманскими писаниями диссидентов. Такой клеветнический пассаж мы находим, к примеру, в недавно напечатанной во французском журнале «Жен синема» статье о советском кино [19]. Ясно, что это гнусная и злобная фальшивка, свидетельство «ангажированности» ее автора в пресловутой кампании «в защиту прав человека» в Советском Союзе, раздуванием которой без особого успеха, но с завидным прилежанием занимаются некоторые круги за океаном.

С этим связано и раздражение, которое вызывают у реакционных зарубежных критиков новые советские фильмы о борьбе с фашизмом. Дело в том, что за последнее время на Западе вышли десятки фильмов, искажающих историю второй мировой войны или же изображающих фашизм как некий садо-мазохистский комплекс, якобы изначально присущий в той или иной мере каждому человеку, и тем самым выводящих само понятие фашизма из плоскости идеологической и политической в плоскость психопатологическую («Ночной портье», «Лакомб Люсьен», «Салон Китти» и др.). В последнее время дело дошло даже до прямой апологетики фашизма: вспомним хотя бы фильм «Штайнер — железный крест», о котором уже писалось в советской прессе. Иными словами, речь идет о деформации общественного сознания, о стремлении вырвать из человеческой памяти подвиг советского народа в борьбе с ударной силой мирового империализма, обелить фашизм, примирить с ним общественное мнение.

Но никто не может ни освободить фашизм от груза ужасных преступлений против человечности, ни преуменьшить исторической заслуги советского народа и советского кино, вот уже три десятилетия создающего правдивые и страстные картины об антифашистской борьбе, о том, какой ценой и как была добыта победа над гитлеровской Германией.

[19] G. Gervais. Vassili Choukchine. — «Jeune cinéma», Paris, 1976, № 98, p. 17.

Подобно тому как Великая Октябрьская революция и гражданская война стали источником крупнейших художественных свершений советского кино 20-х и 30-х годов — фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, братьев Васильевых, Г. Козинцева и Л. Трауберга, — так и бессмертный подвиг нашего народа в годы Великой Отечественной войны оплодотворил творчество многих советских кинематографистов, вызвал к жизни целый ряд прекрасных фильмов, получивших признание у нас в стране и за ее пределами.

Традиция антифашистского фильма, как известно, плодотворно развивается и в других социалистических странах, а нередко, вопреки установкам буржуазных идеологов, и в странах Запада.

Как уже говорилось, фальсификация важнейших уроков истории в этом случае обычно тщательно маскируется, а статьям, содержащим в себе недвусмысленно антисоветский потенциал, придаются черты внешней доброжелательности. Такова, например, статья о Неделе грузинского кино в Англии критика Дерека Элли в журнале «Филмс энд филминг», в которой автор искусственно противопоставляет грузинские ленты фильмам, созданным в Москве и Ленинграде. Они-де принципиально, политически, по утверждению критика, противостоят продукции «Мосфильма» и «Ленфильма» [20]. Конечно, такой «тезис» доказать невозможно, да автор статьи и не пытается это сделать. Достаточно и того, что он сделал намек, вызвал — хотя бы на секунду — замешательство в умах своих читателей; на большее в силу своей совершенно очевидной некомпетентности он претендовать не может.

Примеры можно продолжать. Идет наступление и на многонациональный характер нашего искусства, его интернационализм и патриотизм, идейность, на реализм и народность, то есть идет наступление на все главные завоевания кинематографа, рожденного Октябрем. Некоторые зарубежные «теоретики» договорились даже до того, что стали брать под сомнение знаменитое ленинское высказывание о кино или

[20] «Films and Filming», London, 1976, № 5, p. 16.

попытались по-своему переосмыслить его, заявляя, что в нем-де кино рассматривается не как искусство, а только как особый способ просвещения масс[21].

Ясно, что речь в этом случае идет не просто об обычном для такого рода авторов отрицании просветительной и познавательной роли искусства, а о том, чтобы ослабить влияние ленинизма на умы прогрессивных кинематографистов мира, представить ленинское учение о культурной революции, об искусстве как нечто «устарелое», отодвинувшееся в прошлое вместе со временем, когда это учение сложилось. А попутно делается попытка «снять» и самую проблему — связь кино с жизнью, с борьбой за социальный прогресс, за приобщение людей к духовным ценностям, накопленным человечеством.

Каков источник всех этих и многих других фальсификаций, деформаций, подтасовок, искажений? Его надо искать в том кризисе, который охватил все стороны общественной и духовной жизни при капитализме, исказил и подорвал гуманистические ценности, которыми так гордилась буржуазия в период своего подъема. Буржуазная идеология, как раковая опухоль, поразила искусство — и «элитарное» и «массовое». Поэтому сегодня можно наблюдать все новые и все более опасные деструктивные процессы в культуре и искусстве Запада — не только по сравнению с динамической, развивающейся культурой социализма, но и по сравнению с собственными традициями прошлого.

Как известно, буржуазные идеологи и сейчас без устали тщатся уверить в своей верности гуманизму, без конца пишут и говорят о защите человека и его прав — все это лишь пустое сотрясение воздуха, лишь система фраз, ибо их слушатели да и они сами не могут не знать, что все человеческие ценности буржуазный мир давно растоптал и отбросил прочь. Сам термин «гуманизм» в устах буржуазных политиканов, пропагандистов, ученых носит чисто декларативный и фразерский характер. Они жонглируют словами «истина», «индивидуум», «справедливость», искажая их сущность, вкладывая в эти термины то содержание, какое им в данную минуту удобно и нужно вложить. В результате гуманизм теряет всякие реальные черты, превращается в ничего не значащее слово, некий словесный штамп, не имеющий никаких связей с действительностью.

Так в жизни, в реальности, где надо всем торжествует антигуманистическая по своей сути практика буржуазии, расизм, классовое неравенство, так и в искусстве, пораженном раковой опухолью дегуманизации. Проповедь насилия и жестокости, эпидемия порнографии, мистицизм — все это в современном буржуазном искусстве получило такое распространение, что пиррова победа дегуманизации, разрушения человека и человечности создала почву для распространения самых отвратительных антикоммунистических фальшивок.

То, что мир капитализма находится в глобальной кризисной ситуации, осознается сейчас всеми сколько-нибудь трезво мыслящими политиками, социологами, экономистами, художниками, вызывает у них тревогу и замешательство. Бешеная антикоммунистическая и антисоветская кампания, развернутая в последнее время монополистическим капиталом и его пропагандистским аппаратом,— не что иное, как истерическая попытка затормозить неуклонный процесс разрядки международной напряженности, помешать осознанию массами бесперспективности капиталистической системы. Известно, что сам процесс разрядки ведет к появлению на Западе вообще и в США, в частности, произведений, раскрывающих реальные противоречия буржуазного бытия, кризисные ситуации, охватившие все сферы капиталистического общества. Потому-то буржуазные пропагандисты в качестве главного средства, которое, по их мысли, должно отвратить массы и, разумеется, в том числе интеллигенцию, от понимания полной деградации капиталистической системы, объявили себя «защитниками гуманизма», на который-де — согласно их провокационной, демагогической версии — «покушается» социалистическая система. Но что может быть бóльшей ложью, более гнусной фальсификацией, чем эта, ибо знамя гуманизма — не

---

[21] «Cinema-77», 1977, № 218.

словесного, а реального — давно находится в руках социалистического мира.

Гуманистические проблемы стали таким образом центром идеологической борьбы на экране. Кинематограф, взявший установку на разрушение личности, поддерживающий идеи неверия в социальный прогресс, насаждающий агрессивность, жестокость, аморализм, ведет фронтальную пропаганду против дела мира и потому, по существу, ополчается против исконных гуманистических ценностей.

Наоборот, социалистический кинематограф, лучшие фильмы стран «третьего мира», а также прогрессивное искусство капиталистических стран защищают эти ценности от разрушения и размывания.

Великая Октябрьская социалистическая революция, преобразовавшая мир, ведущая роль СССР в борьбе с фашизмом, современный, падающий на XXIII, XXIV и XXV съезды КПСС, исключительно плодотворный этап строительства коммунистического общества, рост и укрепление системы социализма в мире, национально-освободительная борьба в странах «третьего мира», нарастание коммунистического и рабочего движения в капиталистических странах — все это не могло не отразиться и на мировом экране.

В этой связи необходимо особо подчеркнуть, что сейчас все большее число людей во всем мире осознало всемирно-историческое значение, которое имеют художественные ценности, созданные Октябрьской революцией и эпохой строительства коммунизма в СССР, понимают, что эти успехи определяют поступательное развитие всей человеческой культуры.

Молодое искусство кино имеет уже немалую и весьма многосложную историю, а за последние годы, когда искусство экрана пополнилось новыми кинематографиями, эта история стала еще более интенсивной. Все больше и больше людей, связанных с кино, раздумывают сегодня о его судьбах, стремятся теоретически осмыслить сделанное, наметить или прояснить перспективы. Нередко на этом пути возникают тупики, и иные теоретики «седьмого искусства», знающие, сколько тысяч километров пленки уже истрачено и еще будет истрачено на фильмы, призванные одурачить людей, притупить их вкус, оторвать от подлинных ценностей, приходят в отчаяние. И тогда рождаются идеи о необходимости слома всей сегодняшней структуры кинематографа и создания чего-то принципиально иного, во всем — обязательно во всем! — непохожего на все до сей поры сделанное. Теоретикам такого рода представляется, что достаточно сломать не только сложившуюся десятилетиями структуру фильмопроизводства, а и существующие способы съемки, ликвидировать самый образ, характер человека на экране, и произойдет чудо «революционного» обновления искусства. Можно, конечно, понять причины этих призывов, но нельзя вместе с тем не видеть, что ведут они лишь к разрушению искусства, что они не способны проложить путь к созданию новых художественных ценностей, к подлинному обновлению искусства, к зрителю.

Для многих современных режиссеров и теоретиков кино на Западе, занимающих позицию решительного неприятия буржуазной кинематографии с ее мифотворчеством, в то же время характерен тотальный нигилизм, «левацкий» радикализм и антигуманизм.

Поиск альтернативы буржуазности в творчестве таких режиссеров и критиков опасным образом осложняется леворадикалистскими иллюзиями, когда в качестве образцов революционного киноискусства выдвигаются модели кинозрелищ, принципиально отказывающиеся и от отражения реальности и от социального анализа, а значит и от реализма, великого наследия подлинно революционного советского искусства.

Это прежде всего теория «деконструкции», начало которой положил своими высказываниями Годар. В качестве основополагающей идеи «деконструкции» им была выдвинута идея «разрушения сложившейся структуры кинематографа», отказ от реализма, не способного, по мнению и самого Годара и близких к нему теоретиков из парижских журналов «Кайе дю синема» и «Синетик», выразить сложность современного мира, классовой борьбы, кипящей в нем. Рассматривая кино лишь как рупор идей, теоретики «деконструкции» претендуют на созда-

ние «революционной» теории аудиовизуальных средств, которая, по сути, ведет к ликвидации самого искусства кино. В своих фильмах и словообильных декларациях эти «революционеры» обычно заявляют, что их теории направлены против буржуазного кино. Но «отменяя» все формально-изобразительные средства, которыми пользовался и пользуется современный кинематограф, отказываясь от реалистического отображения явлений жизни, они на самом деле выдвигают теории, которые обрекают на слом, как ненужный буржуазный хлам, и кинематограф, созданный теми, кто страстно и умело боролся с буржуазией, в том числе и советский кинематограф, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, Козинцева...

Конечно, такой нигилизм играет на руку только буржуазии, укрепляет ее весьма шаткие позиции на экране.

Выслушаем, к примеру, такого авторитетного теоретика «деконструкции», как Кристиан Зиммер. В своей книге «Кинематограф и политика» (критика этой книги уже была дана на страницах журнала «Искусство кино») этот французский леворадикальный критик писал: «Структуры революционного кино никогда не были реалистическими, взять ли «Стачку» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Аэроград» Довженко, «Сальваторе Джулиано», «Дело Маттеи» или «Счастливчик Лучано» Рози, «Двадцать часов» Фабри и другие. Во всех этих произведениях реализм так или иначе нарушен во имя требования цельности. Реальное время или пространство, вернее, их правдоподобное (реалистическое) изображение, здесь искажены, разорваны, чтобы приобрести более общее звучание. Может быть, единственно истинный путь к цельности — это деконструкция» [22]. В этом заявлении одного из адептов «деконструкции» не только искусственно смешаны правдоподобие и реализм, что теоретически совершенно незакономерно, безграмотно, но из системы реализма выведены как раз корифеи реалистического искусства, выражавшие в своем творчестве коммунистические (как Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко и Всеволод Пудовкин) или прогрессивные демократические идеи.

Не ясно ли, что делается это для того, чтобы выбить почву реалистической эстетики из-под ног передовых художников, наследников великих традиций реализма, ввергнуть их в болото буржуазного модернизма и всеобщего нигилизма.

Часто теория «деконструкции» обосновывается ссылками на наследие Брехта. Но вырванные из контекста времени некоторые полемические высказывания великого драматурга по вопросам театра и кино не дают представления о его эстетической системе в целом. Сторонниками «деконструкции» эти отдельные высказывания Брехта используются как повод для наступления на реализм. Но при этом они опускают такой важный раздел эстетики Брехта, как призыв к научному марксистскому анализу социальных явлений современности, как требование вскрывать в искусстве правду, скрытую под покровом разного рода ложных иллюзий и мистификаций, к которым так любит прибегать для одурманивания масс буржуазия. Наследие Брехта, который всегда рассматривал свое искусство как оружие борьбы, под пером теоретиков «деконструкции» элитаризируется и догматизируется, а потом в таком фальсифицированном виде направляется против основ реалистического искусства.

Характерна в этом отношении статья видного американского критика Колина Мак Кейба «Реализм и кино: заметки о некоторых брехтовских тезисах», напечатанная в журнале «Скрин» [23].

Мак Кейб считает, что понятие «реализм» до сих пор остается в «односторонней» зависимости от литературной практики и, в частности, от реалистического романа XIX века. «Некоторые исследователи,— пишет он,— до сих пор путают общие вопросы реализма с характеристикой специфических форм этого литературного жанра». Более того, по мнению критика, влияние эстетики реалистического романа охватило «все повествовательные искусства, вклю-

[22] «Cahiers du Cinema», 262—263, Paris, 1976, p. 16.

[23] Mac Cabe, Colin. Realism and Cinema. Notes on some Brechtian theses.— «Screen», London, Summer, 1974, volume 15., N 2, p. 1—16.

чая и самое молодое из них — кинематограф». Мак Кейбу это представляется не только незакономерным, но и опасным для кино. Выдвинув теорию «классического реалистического текста», он решительно протестует против усвоения уроков классического реалистического романа в кинематографе. Критик пишет: «Во-первых, классический реалистический текст не может проникать во внутренние противоречия действительности (?! — *В. Б.*). Во-вторых, поскольку классический реалистический текст противостоит действительности, он оставляет субъекта в стадии зеркального отношения к ней».

Используя термины «структурного психоанализа», разработанные французским философом Жаком Лаканом, Мак Кейб стремится доказать, что «классический реалистический текст» якобы потому не способен осмыслить явления действительности, что читатель (или зритель) в процессе восприятия реалистического произведения (будь то роман или фильм) остается в конечном счете всего лишь созерцателем. Интересно, что свой тезис о реализме, который «не способен» анализировать действительность, Мак Кейб пытается доказать на примере... фильмов Эйзенштейна. В великом наследии автора «Броненосца «Потемкин» он видит наиболее последовательное выражение практики реалистического кинематографа (что само по себе несомненно правильно) и потому полагает его устаревшим. Ведь изображая стачку или политическую борьбу, Эйзенштейн оставался в пределах все того же «классического реалистического текста», который был знаком еще читателям романов XIX века. Значит, делает вывод Мак Кейб, Эйзенштейн оставался... в границах буржуазного реализма. Ведь, согласно его теории, столь же антиисторичной, сколь и абстрактной, начисто игнорирующей идейное, классовое содержание произведений искусства, все классические реалистические тексты вообще никогда и ни при каких условиях «не могут предложить какие-либо перспективы борьбы, ибо им не доступен анализ общественных противоречий».

Не удивительно поэтому, продолжает Мак-Кейб, что авторы «реалистических фильмов либо остаются в плену прогрессивных иллюзий (если мы покажем несправедливость, она исчезнет), либо же показывают представителей рабочего класса недиалектически, как простых носителей правды».

Итак, по Мак Кейбу, реалистическое искусство не может служить инструментом подлинного анализа действительности, не может проникать в противоречия реальности. Каков же выход из этой ситуации? Выход предлагается вполне в духе теоретиков из леворадикальных французских киножурналов: ниспровержение «классического реалистического повествования» и тотальная «деконструкция». Но как осуществить эту задачу? Через «зашифровку» повествования, чтобы, к примеру, речь персонажа не могла быть зафиксирована зрителем в качестве объективной данности, ускользала от него. Зачатки такого подхода критик видит в последних фильмах-коллажах Годара.

Таким образом, стремление «революционизировать» искусство фактически сводится под пером «левых» радикалов к разрушению эстетики кино вообще, к полному отказу от познавательной сущности искусства и тем самым — к ревизии ленинской теории отражения. Ясно, что такого рода теоретические пассажи — не что иное, как попытка, прикрываясь «левой» фразой, уйти от отражения реальной действительности, от ее социального анализа, от задачи революционизирования сознания читателей и зрителей.

«Ленинская теория отражения,— справедливо отмечает Ю. Лукин,— подвергается ожесточенным нападкам со стороны буржуазной и ревизионистской эстетики еще и потому, что она фактически служит обоснованием реализма как самого перспективного и революционного творческого метода в искусстве. Если задача общественного сознания, в любой его форме, состоит в том, чтобы, как учил Маркс, не только объяснить, но и изменить мир, стремиться к его преобразованию в интересах человека и всего общества, то реалистический художественный метод, целью которого является правдивое отражение существенных сторон действительности, объективен по природе своей, наилучшим образом и более последовательно и

глубоко, чем любой другой метод в искусстве, служит этим задачам»[24].

Понять это «леворадикальным» разрушителям не дано и прежде всего потому, что, стремясь разрушить реализм, они на самом деле целят в искусство, ставящее перед собой задачу революционного преобразования буржуазной действительности. Целят в советское искусство прежде всего. В этом легко убедиться, если учесть, что среди явлений киноискусства, о которых «левые» радикалы отзываются с одобрением, вообще не нашлось места для явлений кино — как советского многонационального, так и для кино стран социалистического содружества и для прогрессивного реалистического кинематографа капиталистических стран.

В то же время нельзя не видеть, что ряд художников и теоретиков кино, долгое время находившихся под влиянием крайнего модернизма, тяготевших к элитарности искусства или леворадикальной фразе, стал понимать, что их философские постулаты вошли в противоречие со временем, с тем этапом обострения классовой борьбы и углубления кризиса капиталистической системы, в который сейчас вступило человечество. Такие художники стали понимать, что создалась новая духовная ситуация, которая все сильнее влияет и на содержание и на форму искусства. Поиски альтернативы буржуазному сознанию ведут таких художников к гуманизму и реализму — и это весьма симптоматично. Об этом, в частности, убедительно свидетельствуют итоги X Международного кинофестиваля в Москве. Когда эти итоги будут всесторонне и глубоко изучены, перед нами раскроется истинный масштаб явления, о котором сейчас идет речь, раскроются во всей своей динамике те сложные идейные повороты, через которые проходят сейчас многие художники большого дарования, появится возможность увидеть, как, освобождаясь от идеалистической философии, они приходят к правде. Наиболее честные и талантливые мастера Запада не хотят присоединиться к хору тех, кто хоронит человека, не верит в социальный прогресс. И это в той или иной мере роднит их с художниками социалистического искусства, творчество которых основано на вере в человека.

Искусство социалистического реализма сегодня обретает в мире гораздо большую победительную силу и авторитет, чем в прошлом. Многие из тех, кто это искусство отбрасывал «с порога», сегодня проявляют живой интерес к теории и практике кинематографии, способной осветить действительность историческим прогрессивным идеалом.

«Социализм уже сегодня оказывает огромное воздействие на мысли и чувства сотен миллионов людей на земле... — указывал товарищ Л. И. Брежнев. — А завтрашний день, несомненно, даст новые свидетельства безграничных возможностей социализма, его исторического превосходства над капитализмом»[25].

Идет, неуклонно идет по планете нарастающий, многообразный по формам мировой революционный процесс. Достижения социалистического искусства, поворот многих художников капиталистических стран к реализму и подлинному гуманизму — одно из проявлений этого неудержимого процесса.

Сейчас все большее число людей понимает глубокую закономерность того факта, что фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, ставшие подлинным событием в мировой культуре, были фильмами о революции. Великий Октябрь дал импульс для рождения произведений ярко новаторских и по форме и по содержанию.

Есть глубокая закономерность и в том, что борьба с фашизмом вдохновила и вдохновляет кинематографистов нашей страны, стран социалистического содружества, многих художников капиталистических стран на создание все новых произведений, обогащающих искусство экрана.

Никак нельзя считать случайным и то, что крушение колониальной системы породило десятки молодых кинематографий, которых до того не знала кинематографическая карта мира.

Нельзя, наконец, считать случайным тот

---

[24] «Советское искусствознание, 75». М., «Советский художник», 1976, стр. 62.

[25] Л. И. Брежнев. Отчет ЦК КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., Политиздат, 1976, стр. 11—12.

факт, что именно в наши дни во многих странах бурно развивается кинематограф политический, впрямую обращенный к борьбе классов, идеологий, черпающий свой материал в острейших идеологических и социальных коллизиях эпохи.

Все это еще и еще раз подтверждает, что силу и глубину кинематографу придает только связь с жизнью, со временем, с борьбой, которую человечество ведет за свое освобождение, за мир, за правду. Именно такое кино и нужно людям, именно такое кино, пронизанное светом революционно-преобразующих гуманистических идей, оказывает особенно глубокое и сильное воздействие на умы и сердца, на огромные зрительские аудитории.

А с другой стороны, на фоне произведений, правдиво и честно отразивших учащенное, прерывистое дыхание мира, его важнейшие катаклизмы и развитие, жизнь и труд народов, их борьбу за лучшее будущее, еще нагляднее ощутима пустота, никчемность фильмов, уводящих зрителей от реальных процессов жизни или деформирующих эти процессы в угоду реакции.

Сергей Герасимов, открывая дискуссию на X Международном кинофестивале в Москве, сказал: «Я помню, как рождалась наша кинематография — кинематография Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Я горжусь тем, что мы способны, прожив такой длительный срок, сохранить ее заветы, не предать, не разменять на моду и дешевые спекуляции».

Да, что бы ни говорили наши идейные противники, какие бы «модели» истории советского кино они ни сооружали, как бы ни старались путем хитроумных квазитеоретических постулатов запутать вопрос о непрерывности поступательного развития советского кино, им не удастся подменить правду ложью, не удастся прикрыть «научной» тогой свои истинные умыслы и планы.

Советское кино растет, развивается, крепнет, охватывая новые и новые пласты истории и современности, совершенствуя способы и формы художественной выразительности. Вместе с ним идет в гору кино стран социалистического содружества, идейно-творческие принципы которого едины с принципами кинематографа, рожденного Великим Октябрем. Все более настойчиво и властно заявляет о себе прогрессивное киноискусство «третьего мира», видящее свой долг в просвещении масс, в подготовке их для борьбы за социальное и национальное освобождение. Ряд честных и талантливых художников капиталистического мира настойчиво, нередко сбиваясь с пути, но упорно ища альтернативу капитализму и его культуре, видит в социалистическом киноискусстве вдохновляющий пример служения самым передовым идеалам времени.

Когда-то С. М. Эйзенштейн с гордостью писал, что советское кино богато прежде всего глубиной идей. Художник-новатор, обогативший изобразительную структуру кино, его палитру и язык, во главу угла ставил все же идейное содержание своего творчества и творчества своих коллег, считая, что новые, формальные приемы возникли в кинематографе как результат нового идейного содержания. Он видел советскую кинематографию, рожденную Октябрем, как кинематографию единую. И в то же время подчеркивал, что для советской кинематографии характерно стилистическое и жанровое разнообразие. Глубокое внутреннее единство нашей кинематографии он видел в ее «сквозной устремленности служить своему народу», в ее «принципиальной... последовательности на этом пути». Суть этого единства он видел в том, объяснял тем, что «неразрывно едины ее судьбы с нашей страной, партией и народом» [27].

Эта связь столь же нерушима, сколь и плодотворна для искусства. Ведь именно она питает и обогащает кинематограф, рожденный Октябрем, новыми идеями и художественными решениями, делает его могучим, неповторимо разнообразным и молодым, всегда открытым новому, динамичным, подлинно новаторским, способным на открытия, оплодотворяющие все мировое прогрессивное киноискусство.

---

[27] С. М. Эйзенштейн. Избранные сочинения в 6-ти томах, т. 5, стр. 198.

Кинолетопись стройки века...

Редакция журнала «ИК» в Тынде в предпраздничные дни

На снимке: торжественное открытие фестиваля во Дворце культуры «Магистраль».
Слева направо: заслуженный артист РСФСР Г. Юхтин, начальник Зейской экспедиции института «Мосгипротранс» А. Побожий, заслуженный деятель искусств РСФСР Е. Вермишева, начальник «Главбамстроя», заместитель министра транспортного строительства СССР К. Мохортов, народный артист СССР А. Зархи.

Редакция журнала «Искусство кино» совместно с Центральным комитетом профессионального союза рабочих железнодорожного транспорта провела в городе Тында — «столице БАМа» — фестиваль любительских документальных фильмов о строителях и строительстве Байкало-Амурской магистрали, снятых самими бамовцами, а также любительскими киностудиями других краев, областей и республик страны. Фильмы на фестиваль прибыли и с разных участков стройки и из Москвы, Харькова, Ярославля, Симферополя, Ташкента, Душанбе... Экран фестиваля, посвященного 60-летию Великого Октября, стал свидетельством вдохновенного труда тысяч советских людей на «стройке века», патриотического, глубоко интернационального характера коллектива великой стройки.

Фестиваль показал, что наряду с профессиональными кинодокументалистами сами бамовцы тоже энергично и увлеченно ведут экранную летопись стройки, пишут коллективный портрет Строителя Магистрали. Эти кадры уже сегодня являются ценными свидетельствами о нашем времени, о его героях.

Фестиваль способствовал развитию кинолюбительства на БАМе — важного средства эстетического воспитания, особенно молодежи, одной из наиболее общественно полезных и активных форм досуга. Кинолюбительство на БАМе энергично включилось в пропаганду передового опыта лучших коллективов, социалистического соревнования, в борьбу с недостатками. Преимущества любительской кинокамеры — в ее оперативности, массовости, непосредственной связи с жизнью.

Программу фильмов оценивало жюри фестиваля. В него вошли народный артист СССР А. Зархи, заслуженный деятель искусств РСФСР Е. Вермишева, заслуженный артист РСФСР Г. Юхтин, член редколлегии, заведующий отделом документального кино журнала «Искусство кино» В. Синельников, кинорежиссер В. Хоменко (Иркутск), главный редактор Дальневосточной студии кинохроники А. Малый (Хабаровск). Вместе с ними в работе жюри приняли участие представители стройки: начальник «Главбамстроя», заместитель министра транспортного строительства СССР К. Мохортов, первый секретарь Тындинского горкома партии Ю. Есаулков, начальник штаба ЦК ВЛКСМ на БАМе В. Сущевич, главный механик мехколонны № 94 треста «Бамстроймеханизация» Герой Социалистического Труда Г. Галуцкий, бригадир строительно-монтажного поезда № 592 треста «Тындатрансстрой», делегат XVII съезда комсомола В. Мучицын, командир агитпоезда «Комсомольская правда» В. Поздняков и другие.

Возглавил работу жюри главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков.

Жюри присудило призы победителям. Подробный отчет о фестивале и открытом коллективном обсуждении фильмов будет опубликован в одном из ближайших номеров журнала.

Пройдя через тяжелейшие испытания, советские люди отстояли честь и независимость Родины, отстояли завоевания Октября.

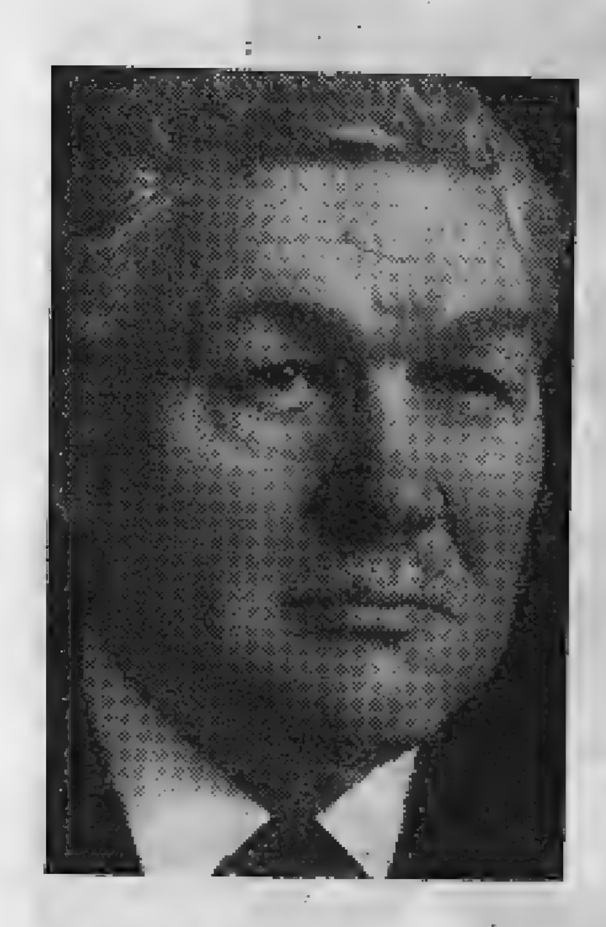
Л. Брежнев

«Судьба человека»
«Баллада о солдате»
«Радуга»
«Машенька»
«Константин Заслонов»
«Никто не хотел умирать»
«Живые и мертвые»

«Летят журавли»
«Песнь о Маншук»
«Отец солдата»
«Она защищает Родину»

«Невестка»
«Помни имя свое»
«Дума о Ковпаке»
«Иваново детство»

ОКТЯБРЬСКОЙ ПРИСЯГЕ ВЕРНЫ...



Всеволод Санаев

Высший закон нашей жизни

Накануне 60-летия Великого Октября наш народ принял новую Конституцию СССР. Все, что связано с разработкой, обсуждением и претворением в жизнь проекта Основного Закона государства, останется навечно одной из самых ярких страниц биографии родины Советов. Вся партия, весь народ участвовали в обсуждении проекта Конституции и горячо одобрили его. Трудно представить себе более мощное и благородное волеизъявление миллионов, спаянных общей дорогой, общими идеалами, общей целью. И вот что особенно важно: в ходе всенародного обсуждения новой Конституции еще больше прояснилась истинная мера ценности опыта, добытого нами на пути строительства социализма и коммунизма, мера зрелости, мудрости и душевной широты советского человека.

Ежедневно открывая газеты, вчитываясь в письма, направляемые в Конституционную Комиссию из самых отдаленных уголков страны, мы с гордостью постигали значение понятия — государственный человек, рожденное нашим временем, в нашем социалистическом обществе.

Рабочие и колхозники, ученые и деятели культуры, ветераны и молодежь — все они заявили себя государственными людьми, деловитыми хозяевами своей страны, озабоченными судьбой человечества.

Вот почему наша Конституция — не обычный законодательный акт, но воплощение коллективной мудрости, коллективного опыта народа. Вот почему мы рассматриваем ее принятие как исторический рубеж, за которым нас ждет непочатый край увлекательнейшей, творческой работы во имя торжества коммунизма, во имя прочного мира на Земле.

Определяя свое место в едином народном строю, равняясь на поступь миллионов своих сограждан, мы, мастера советского искусства, всегда вспоминаем слова Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева, сказанные им на XXV съезде партии: «Сегодняшние свершения советского народа есть прямое продолжение дела Октября. Это есть практическое воплощение идей великого Ленина. Этому делу, этим идеям наша партия верна и будет верна всегда!»

Да, за эти долгие 60 лет были не только радости побед, были и трудности первых лет революции, коллективизации испытания двух — гражданской и Отечественной — войн. Но я могу сказать с гордостью, уверенно, что искусство кино ни на одном из этапов не уходило в тень, всегда вступало в яростный бой с врагами, являясь партийным, народным искусством в полном смысле этого слова. Экран всегда — на всех этапах нашего пути и борьбы — повествовал о нравственном подвиге советского человека, о величии социалистических преобразований. Кинематограф наш всегда служил высокой цели воспитания нового человека, учил добру, душевной щедрости, таланту любить. Людей. Труд. Родину.

Как справедливо заметил Леонид Ильич Брежнев, «зритель ждет от нас произведений, которые правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма». Появление на экране людей типа бригадира Потапова («Премия») и Виктора Лагутина («Самый жаркий месяц») — ответ на призыв партии рассказать правду о высокой духовной красоте рабочего человека. Это прямые преемники тех героев — коммунистов 20—30-х годов, образы которых довелось воплощать и мне. Я сыграл токаря Добрякова в довоенной картине И. Пырьева «Любимая девушка», характер неоднозначный, разноречивый и потому, мне кажется, правдивый: то был молодой парень, сумевший

преодолеть в себе наносное, мелкое, ненужное. Есть в моей творческой биографии и создание, которым я особенно горжусь, — это образ исторический — рабочий — большевик Емельянов в фильме С. Юткевича «Рассказы о Ленине», тот самый Емельянов, что получил задание партии укрыть, спасти вождя от готовящейся над ним расправы. Об этом подвиге во имя истории хотелось рассказать так, как он, собственно, и свершался: без всякой патетики, просто и негромко. Преемником традиций питерского рабочего-ленинца является и мой коммунист Лукин в киноэпопее «Освобождение». Зная, что идет в свой последний бой, человек этот совершил не только воинский, но и высокий нравственный подвиг. Разные фильмы, разные обстоятельства нашей жизни, разные образы, но роднит их рабочая кровь, все они — рядовые партии.

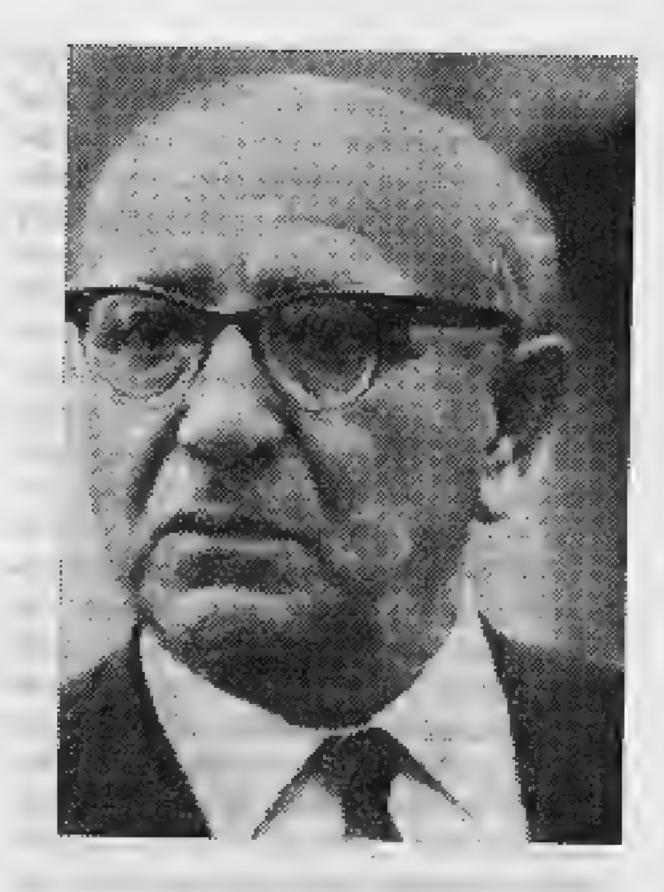
Среди произведений, рассказывающих о коммунистах тружениках новой деревни, — фильмы, ставшие гордостью не только советского, но и мирового кино — «Член правительства», «Учитель», «Председатель», «Трактористы», фильмы Василия Шукшина. О фильмах Василия Шукшина я пишу с особым волнением, ибо в моей кинематографической жизни, да и просто в моей человеческой жизни, встреча с творчеством Василия Шукшина была встречей — наисчастливейшей. Горжусь, что снялся у него не однажды. И убежден: фильмы, которые он ставил, еще долго будут будоражить человеческие сердца, призывать зрителя к размышлению о месте человека на земле. Ибо нравственные проблемы, которые этот удивительно самобытный и большой художник поднимал в своем творчестве, далеко еще не сняты с повестки дня.

Герой нашего экрана — для меня предмет особых пристрастий и раздумий не только в силу моей профессии. Ведь социализм впервые в мировой истории выявил и утвердил высочайшую ценность, заключенную в самом слове «человек».

Павел Власов, Александра Соколова, Василий Губанов, Егор Трубников, Башкирцев и другие образы коммунистов, лучших сыновей и дочерей эпохи, составляют славу и гордость советского киноискусства, воплощают его великий гуманистический потенциал. Но не в этом ли вообще и заключен смысл искусства и наше историческое призвание!! Наша высшая миссия состоит в том, чтобы рассказывать о нашем современнике — носителе передовых идей, высокой морали.

Биография нашего героя — биография нашей страны ежедневно пополняется событиями, фактами удивительными и грандиозными. Чтобы рассказать об этом с экрана, нужен не только талант, но и высокая гражданственность, подлинная партийность. Без этого невозможно создание произведений, способных будить мысль, помогать зрителям глубже осознавать смысл эпохи. И мы знаем: каждое такое произведение находит в сердцах и сознании зрителей отклик искренний и взволнованный.

Письма, которые после появления удачного фильма приходят на киностудии, в редакции газет, журналов, радио, телевидения, лично мастерам экрана, словно вбирают в себя чудесные движения тысяч душ, напоминая о любви и доверии советских людей к кинематографу. Искусство наше — плоть от плоти народной, и потому в письмах эти разные и всегда незнакомые тебе люди размышляют вместе с тобой, советуют тебе, негодуют и радуются — с о п е р е ж и в а ю т. Это ли не самая высокая и обязывающая оценка нашей деятельности! Ведь мы знаем: искусство наше близко и понятно народу тогда, когда отражает п р а в д у нашей советской жизни.



Ефим Дзиган

Кино — глашатай Октября

Неудержимо стремительно бежит время! Но течение его сказывается по-разному...

То оно плавно течет, не оставляя вроде бы ощутимых следов.

То ломает устоявшиеся, каждодневные формы бытия, ставит нас перед новыми трудными, но необходимыми испытаниями.

А то, сметая отжившие социальные формации, отмечает свое движение коренными переменами, все новыми и новыми знаменательными вехами на пути великих свершений человеческого гения...

Думая о славном пути, пройденном советским киноискусством за 60 лет после Октябрьской революции, я невольно, по ассоциации, вспомнил об одном замечательном явлении природы: в Крыму, на побережье, растет поразительное дерево — платан. Ему добрых две сотни лет. От могучего ствола

во все стороны простерлись мощные ветви, от них выросли более поздние побеги, из которых, в свою очередь, растет новая поросль. А все дерево, с огромной раскидистой кроной, превратилось в гигантский шатер диаметром в десятки метров. Его ниспадающая зелень достигает земли. И все это чудо живет благодаря уходящим глубоко в землю многочисленным корням...

Так и советская кинематография имеет свои прочные и сильные корни. Они в революционной борьбе нашего народа, возглавленной ленинской Коммунистической партией. Октябрь 1917 года обеспечил формирование монолитного идейного ствола, определившего новые пути общественного развития во всех областях жизни нашей страны, пробудил неиссякаемое творчество масс, их героические подвиги — и в мирном труде и на полях битв.

А в кинематографии открылась новая страница — возник феномен советского киноискусства, стали создаваться фильмы, посвященные теме революции, событиям гражданской и Отечественной войн, мирному строительству.

Эти темы живут в нашем кино с первых лет Октября до наших дней. И это постоянство как раз и сообщает динамизм процессу непрерывного развития советского киноискусства. Ведь «вечные» на первый взгляд темы в условиях нашей действительности аккумулируют новый опыт, новые общественные потребности, выдвигаемые жизнью.

От могучего ствола выросли крепкие ветви — ленты, созданные старшим поколением кинохудожников. Имена этих первопроходцев советского революционного кинематографа — Льва Кулешова, Владимира Гардина, Александра Разумного, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Ивана Перестиани, Абрама Роома, Александра Ивановского, Якова Протазанова — мы чтим с любовью и глубочайшим уважением.

А из первых ветвей выросли новые побеги — пришли в наше искусство киномастера, так сказать, второго призыва: Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Борис Барнет, Эсфирь Шуб, Дзига Вертов, Фридрих Эрмлер...

Затем возникла новая поросль на древе советского кино: Юткевич, Ромм, Строева, Савченко, Донской, Зархи и Хейфиц, Герасимов, Медведкин, Александров, Пырьев, Кармен, Петров...

Следует отметить еще одно немаловажное обстоятельство. Тема революции — не только в произведениях, непосредственно отображающих исторические октябрьские события.

Тема эта пронизывает собой все лучшее, что создавалось и создается нашим киноискусством. В фильмах на современном материале отражается социалистическое мировоззрение, порожденное революцией и свойственное сегодня миллионам советских людей. Идейная устремленность, весь строй нашей жизни озаряют высокие, благородные цели, моральные устои, общественные интересы народа.

Понаблюдайте в утренние часы за нашими людьми, идущими на работу. У киосков они распахивают еще пахнущие свежей краской газеты, спешат узнать последние новости. В автобусах, на эскалаторах метро, в пригородных электричках люди жадно вчитываются в газетные полосы.

Вслушайтесь, о чем они говорят, как в их беседы на самые будничные, житейские темы неизменно входят проблемы большой политики, бурные события времени, вопросы войны и мира.

Великое чувство интернационализма с детства впитывается нашими людьми, прививается им всем строем, социалистическим образом жизни. Вот почему у нас так близко к сердцу принимали каждое сообщение из Вьетнама, так горячо сочувствуют патриотам Анголы, радуются демократическим переменам в Испании, сопереживают всем, кто борется за социальную справедливость, за свободу и счастье народов. Вот почему мы гневно клеймим всех и всяческих пособников фашизма и войны, тиранию реакционных режимов и врагов разрядки.

И не случайно именно такой герой-интернационалист, герой-борец, всегда был главной фигурой советского киноискусства.

Разве такие фильмы, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Укрощение огня», «Иваново детство», «Сердце Корвалана», «Освобождение», завоевавшие всемирное признание, могли быть созданы в какой-нибудь другой стране, в условиях иной социальной формации! Конечно, нет! Все идейно-философское содержание, образный строй, характеры героев, подробности и конкретные обстоятельства действительности в этих картинах несут в себе неповторимые черты с о в е т с к о г о   о б р а з а   ж и з н и, наших социально-общественных устоев, нашу идеологию и высокие благородные идеалы!

...Шли годы. Как и платан на побережье Крыма, все мощнее разрасталось советское искусство, возникали новые молодые побеги. В кинематографию пришло новое поколение — режиссеры, актеры, драматурги, операторы. Это было поколение, большая часть которого прошла через горнило войны с фашизмом.

В титрах появились имена Бондарчука, Жалакявичуса, Озерова, Ордынского, Ростоцкого, Темерина, Чухрая, Чхеидзе, Егиазарова и других наших товарищей. Вслед за ними пришли и талантливые молодые кинематографисты Авербах, Климов, Кеосаян, Шепитько и многие другие.

Но этот непрерывный про-

цесс означает большее, нежели «омоложение творческих кадров советского кино». Когда-то В. Пудовкин точно связал суть биографии каждого советского кинематографиста с биографией страны. И если суммировать то, что привнесли своими фильмами в искусство мастера поколений, передающих друг другу эстафету творчества, гражданский и духовный опыт, сложится богатейшее наследие, накопленное страной на историческом пути, равном столетиям.

Молодые не повторяют старых, однако в их фильмах, несомненно, присутствует родословная кинематографа, вдохновленного Октябрем. Вот почему, говоря о проблемах, насущно важных для успешного дальнейшего развития нашего кинематографа, хотелось бы напомнить о традициях, кровно ему свойственных. Прежде всего следует добиваться, чтобы наши фильмы не только обладали высокой идейной направленностью, но и несли в себе мощный эмоциональный заряд.

Хотелось бы пожелать, чтобы развивался более интенсивно эпический кинематограф — широкие полотна, рассказывающие о значительных событиях нашей истории и современности, о великих свершениях народных масс, чтобы не проникала мелкота на наш экран.

Чтобы шел неустанный поиск новых тем, конфликтов, средств художественной выразительности в противовес надоевшим штампованным приемам.

И чтобы на славном древе прекрасного советского искусства кино появлялись новые молодые побеги, чтобы крона его становилась все более могучей, даруя людям радость познания и эстетического удовлетворения.

Не сомневаюсь, что именно так и будет. Залогом тому внимание и забота, столь щедро проявляемые к нам, деятелям искусства, нашей партией и правительством.

Александр Згуриди

Веление нашего времени

В год 60-летия Октября хочется особо порадоваться тому, что вопросам просветительства, пропаганде научных знаний наше Советское государство уделяло внимание с самых первых шагов строительства новой социалистической культуры. Да, собственно, и своим рождением научно-популярный кинематограф обязан новому строю, кровно заинтересованному в распространении научных знаний среди самых широких народных масс. Владимир Ильич Ленин рекомендовал кинематографистам нести знания в «форме образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники». С тех пор, как были произнесены эти замечательные ленинские слова, научно-популярный кинематограф прошел большой и плодотворный путь. Его мастера на различных этапах истории создали много научно-популярных фильмов, сыгравших большую роль в формировании материалистических, естественнонаучных взглядов на природу и общество.

Следуя указаниям В. И. Ленина, деятели советского научно-популярного кино понимали и понимают задачи просветительства в неразрывной связи с насущными общественными потребностями, в свете главных велений нашего времени.

Сегодня научно-популярный кинематограф занимает одно из важных мест в духовной жизни народа. В связи с бурным развитием науки и техники необыкновенно возрос поток информации, справиться с которым без помощи таких массовых и могущественных средств выражения, как научное кино и телевидение, людям стало просто не под силу.

Научно-техническая революция, охватившая все сферы жизни человека, как известно, коренным образом изменила и наши взаимоотношения с природой.

Часто ли вам раньше приходилось слышать слово «экология»? Уверен, что нет. Хотя термин этот впервые был введен в науку Эрнстом Геккелем более ста лет назад, очень многие даже не знали этого слова, а услышав, жаловались, что не могут отыскать его в своих словарях. Между тем за последнее время оно прочно вошло в нашу жизнь, его можно услышать чуть ли не на каждом шагу. Не потому, конечно, что оно вдруг, ни с того ни с сего, стало модным, а потому, что оно стало выражать самую насущную, самую глубокую тревогу людей всего мира за свое будущее, за судьбу нашей планеты. Да и само понятие «экология» значительно расширилось. Если раньше под этим словом подразумевали раздел биологической науки, изучающей взаимоотношения растений, животных и окружающей среды, то теперь в предмет экологии включают деятельность человека и всего человеческого общества, а к живой

природе добавляют неживую. Словом, под экологией стали подразумевать всю природу в целом и человека, хозяйствующего в ней. А проблема охраны окружающей среды в наше время становится одной из самых актуальных проблем всего современного человеческого общества.

В нашей стране всегда уделялось внимание природе и ее охране. Сейчас мы гордимся тем, что эта забота нашла отражение в параграфах Основного Закона страны — Конституции СССР.

«В интересах настоящего и будущих поколений, — говорится в статье 18, — в СССР принимаются необходимые меры для охраны и научно обоснованного, рационального использования земли и ее недр, растительного и животного мира, для сохранения в чистоте воздуха и воды, обеспечения воспроизводства природных богатств и улучшения окружающей человека среды».

Действуют в нашей стране и другие законодательные акты, предусматривающие целую систему государственных мероприятий, направленных на сохранение природы и наиболее рациональное использование ее ресурсов.

Вот почему сегодня очень важно вести широкую просветительскую работу, воспитывать в людях понимание того, что сам человек — часть природы, что подлинным хозяином природы он может быть только тогда, когда познает ее законы, если он будет перестраивать природу сообразно нуждам общества и пользуясь этими законами на строго научных основаниях.

Но как киноискусству помочь решить эту задачу! Какие фильмы могут оказать наибольшую помощь в достижении этой цели!

Нет сомнения, что активное воздействие производят те фильмы, которые заставляют сопереживать зрителя, делать его соучастником в обсуждении той или иной экологической проблемы, как это сделал С. Герасимов в картине «У озера». Однако не менее важно, на мой взгляд, создавать фильмы и прежде всего — научно-популярные фильмы, разъясняющие законы природы, особенности флоры и фауны Земли.

Гораздо правильнее, на мой взгляд, не запугивать, а просвещать людей, воспитывая экологическое мышление, привлекать внимание к тому, какое влияние все мы можем оказать на охранный процесс, как нам своими действиями ускорить и углубить его. Фильмы такого рода должны разъяснять людям, какие поступки человека могут разрушить структуру биосферы, а какие обогатят, укрепят ее. Я убежден, что, постигая тайны природы, все полнее открывая для себя чудесный мир, имя которому Жизнь, люди сами начнут более серьезно и глубоко задумываться над тем, как сохранить природу, как сберечь ее для грядущих поколений. Мы должны добиваться, чтобы в сознании людей с самых детских лет поселилась ответственность перед будущим, чтобы каждое новое поколение стремилось оставлять последующим больше лесов, садов, цветущих лугов, чем получило оно в наследство от предыдущего.

Современная педагогика, подчеркивая значение общественных факторов, влияющих на формирование личности человека, свою роль отводит в этом процессе природе, которая дополняет, углубляет воспитание гуманизма.

Обо всем этом должны мы помнить, создавая кинокартины, преследующие благородную цель охраны природы и всего живого на Земле. В распространении этих идей я и вижу важную цель киноискусства, наш вклад в дело достижения высшей цели — воспитания нового человека.

Малик Каюмов

Будущее принадлежит молодым

В мире много интересного. Нас поражают древние памятники и живописные шедевры, взлет современных научных открытий, технический прогресс, освоение природы человеком... И все же самым удивительным и прекрасным остается человек, его внутренний мир. Духовное богатство современника — какой это неисчерпаемый, благодарный материал для художника. Наша могучая многонациональная страна может гордиться своим народом, для которого Великая Октябрьская социалистическая революция открыла широчайшую дорогу трудовых и творческих свершений, нравственного совершенствования. Советский человек познал счастье высокой борьбы за идеалы патриотизма, великое чувство братства народов. «Человек человеку друг, товарищ и брат»— в этих простых словах вся правда нашей жизни, нашего социалистического строя, вся право-

та коммуниста, советского человека.

Десять лет назад в Ташкенте произошло землетрясение. За год город был восстановлен, и сейчас Ташкента не узнать. Люди из всех братских республик приехали тогда восстанавливать город. И выросли новые жилые дома, новые здания учреждений. Теперь ташкентцы говорят: живу в украинском квартале, живу в белорусском квартале и т. д. Это ли не символический пример великого братства наших народов, олицетворяющий нравственные завоевания социалистической действительности — воспитание человека нового мира, новой коммунистической морали — завоеваний, саму возможность которых подарили нам Советская власть и Коммунистическая партия.

На Всесоюзном кинофестивале этого года, проходившем в Риге, мы слышали вдохновенные и яркие слова Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева: «Кино — боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа».

Я уверен — искусству кино по плечу такое доверие. Где же как не в произведениях «самого массового из всех искусств» отразиться многообразию и богатству нашей действительности!! Воплотить образ советского гражданина, строителя коммунистического завтра — почетная задача кинематографистов. Не случайно же партия на всех этапах уделяла и уделяет такое большое внимание развитию кинематографа!

Сейчас в Узбекистане три киностудии — студия художественных фильмов «Узбекфильм», студия документальных и научно-популярных фильмов и «Узбектелефильм»; а еще строится киностудия документальных фильмов в городе Нукусе, столице Кара-Калпакской АССР. Сам факт существования этих студий говорит о многом.

С Советской властью пришла в Узбекистан свобода. Свобода политическая, гражданская, свобода национального самовыражения! И, конечно, свобода творчества. Сейчас мы можем гордо сказать, что республика имеет свое развитое и сильное национальное искусство, крепкие кадры кинематографистов. Сложились традиции, основы которых заложены такими мастерами художественного кино, как К. Ярматов, Ю. Агзамов и другие. Бережно подхваченные средним поколением, образовавшим новое прочное ядро нашего национального искусства, такими художниками, как Э. Ишмухамедов, А. Хамраев, традиции, ими заложенные, непрестанно обновляются, обогащаются, продолжают свою жизнь в творчестве новых — совсем молодых — поколений кинематографистов. Будущее принадлежит молодым! Именно поэтому партия неустанно заботится о воспитании молодых художников. Об этом говорилось с трибуны XXV съезда КПСС, во многих выступлениях Л. И. Брежнева, обращавшегося как ко всей творческой интеллигенции, так и непосредственно к кинематографистам. Практическое решение этот вопрос нашел в недавнем Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Из начинающих кинематографистов Узбекистана пока наиболее интересно заявила о себе Камара Камалова картиной «Горькая ягода». Картина хорошая, но хотелось бы, чтобы хороших работ молодых было больше.

В нашем документальном кино дело обстоит несколько лучше. Так, например, Т. Надиров, который начал свой путь оператором, пришел к самостоятельным постановкам. Его фильм «Встречи с космонавтами» отличается индивидуальным почерком. Т. Надиров является директором студии документальных и научно-популярных фильмов. И, вероятно, закономерно, что еще молодой и полный творческих сил человек возглавляет эту студию. По-своему сумел выразить свое творческое кредо в фильмах «Тамара Ханум», «Тайна Сарезского озера» и Б. Мамаджанов. Интересны работы молодых кинематографистов Т. Рузиева, Ш. Махмудова, Б. Музафарова и многих других.

Об этом особенно думается сегодня, в год 60-летия Советского государства, когда мы подводим итоги и заглядываем в будущее. В этой связи скажу: профессиональная подготовка молодежи не должна ограничиваться рамками учебных заведений. В Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» подчеркивается, что работа с молодыми художниками должна основываться на сочетании чуткого, уважительного отношения к ним с требовательностью и принципиальностью, отмечается, что следует изучать проблемы и нужды молодежи, помогать ей проявлять свои дарования, направлять развитие талантов по творчески перспективному пути. А это уже обязанность студий. Тем более что сейчас молодым узбекским кинематографистам есть у кого поучиться, у нас есть кому помочь молодым. Будущие кинематографисты должны чувствовать контакт со студией, должны знать ее проблемы, проникнуться ее творческой атмосферой, ее заботами, ее буднями. Думаю, что ведущие работники студии должны уделять больше внимания начинающим свой путь в искусстве, систематически помогать молодым выявлять свою творческую индивидуальность. Партия обязывает нас подойти с большей ответственностью к

вопросу о воспитании молодежи. Значит, предстоит продумать и создать новую систему творческих и производственных отношений в коллективе кинематографистов республики. Очевидно, такая система отношений позволит и в кино установить традицию наставничества. А конкретные формы и методы работы с начинающими кинематографистами подскажет практика.

Однако ответственность за свое будущее должна нести и сама молодежь. И прежде всего заинтересованным отношением к работе студии, к нашему многонациональному кинематографу в целом. Ведь найти свое место в искусстве — значит найти место в жизни, познать себя, определить свое отношение к животрепещущим проблемам века, откликнуться душой и сердцем на зов времени. Великую традицию партийного советского искусства, которое всегда было не только зеркалом эпохи, но и активным созидателем нового общества, молодое поколение должно пронести в будущее.

Сейчас, как никогда, перед молодежью открыты широкие пути для приобретения профессиональных навыков, для реализации своих творческих планов. Дело за молодыми. Ведь им еще столько предстоит сделать... Я бы пожелал им только одного: не останавливаться на достигнутом, не осторожничать, а искать новых решений, значительных и острых тем. И работать. Быть жадным к работе.

Советские люди, говорится в приветствии Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге, «ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

Творческой молодежи и предстоит открыть в своем творчестве эти новые явления, перспективы нашей жизни, достойно, с честью принять от старших эстафету советского многонационального искусства.

Ташкент

Иван Иванов-Вано

Вечно юное искусство

Великий Октябрь ознаменовал коренные изменения в самом существенном и главном для судеб искусства, дав жизнь принципиально новым взаимоотношениям художника и общества. Социалистическая революция помогла художникам обрести ясность цели — трудиться на благо своего народа.

Без малого пятьдесят четыре года моей жизни отдано искусству советской мультипликации. Сейчас многое вспоминаешь, сравниваешь и видишь, какой большой, интересный и славный путь прошла наша кинематография, как благотворно повлияла близость к народным истокам на ее развитие.

Если говорить о вехах истории, обозначивших этапы становления современной отечественной мультипликации, то как основу следует отметить историческое решение советского правительства о национализации кинопромышленности.

В высшей степени знаменательно и поучительно то, что советская мультипликация с самого начала заявила о себе как искусство большого агитационного накала и высокой злободневности.

В начале 20-х годов режиссер-постановщик Дзига Вертов ввел мультипликацию в выпускаемый им хроникальный киножурнал «Киноправда». Это были первые, но весьма ответственные шаги советских мультипликаторов по оживлению плаката, рисунков-лубков и политической карикатуры. Интересно, что в это же время начинает увлекаться мультипликацией молодой Владимир Маяковский, который «оживил» ряд рисунков, сделанных им для Окон РОСТА.

Основной продукцией мультипликации 20-х годов стали маленькие агитационно-сатирические фильмы — своеобразные карикатуры на врагов Республики Советов, на некоторые пережитки старого.

Дзига Вертов совместно с А. Бушкиным сумел создать целый ряд публицистических мультипликационных картин политического звучания: «Германские дела и делишки», «Советские игрушки», «Случай в Токио».

В те же годы мною совместно с художниками Ю. Меркуловым и Д. Черкесом были сделаны первые картины из серии коротких мультипликаций — «Политические игрушки». Это были политические шаржи на актуальные международные темы, в которых киномультипликаторы, наряду со

своими рисунками, использовали и работы крупнейших советских карикатуристов Д. Моора, Б. Ефимова, В. Дени, М. Черемных.

В начале 30-х годов мультипликация стала непременным элементом инструктивных и научно-учебных фильмов.

По мере становления советской мультипликации стали очевидными огромные ее возможности в сфере этического и эстетического воспитания детей и подростков. Сказалась близость природы «ожившего» рисунка детскому восприятию мира, характеру фантазии и психологии ребенка. Однако первопричину бурного, широкого и плодотворного развития производства рисованных и кукольных фильмов, адресованных юной аудитории, следует искать в тенденции, общей для советского искусства. Тенденция эта предопределена была постоянной заботой Коммунистической партии и Советского правительства о подрастающих поколениях граждан страны, а стало быть, о ее будущем.

Несомненно, важным этапом в дальнейшем развитии мультипликационного кино была организация в 1936 году в Москве киностудии «Союзмультфильм». Учреждение такой студии в те годы — еще одно яркое доказательство заботы правительства о юности страны, о тех, кому предстояло пронести эстафету революционной борьбы в будущее. Студия была организована по предложению ЦК комсомола. И комсомольский задор, дух экспериментаторства, неугомонность молодости стали спутниками нашего коллектива.

На киностудии царила атмосфера творчества, учеба сочеталась с выполнением производственных заданий. Были созданы курсы мультипликаторов. Эксперименты и поиски художников направлялись единой целью — создать советскую мультипликацию.

Моим спутником на долгие годы стал жанр киносказки. Она близка мне своим «нравственным императивом», непреклонной верой в победу добра над злом, ярким патриотизмом и народностью. Сказка воспитывает в ребятах чувство справедливости, честность, доброту, храбрость, любовь к Родине.

Именно советская мультипликационная киносказка в свое время «прорубила окно в Европу», заставила говорить о себе, и не только говорить, но и восхищаться. Произошло это во французском городе Аннеси на Первом международном конгрессе мультипликаторов в 1956 году.

Известная общественная деятельница Бельгии, лауреат международной Ленинской премии мира Изабелла Блюм сказала: «Наше детство питалось вашими сказками так же, как сказками братьев Гримм и Перро. Наши дети... хорошо знают героев ваших фильмов и книг. Они идут в школу вместе с Марусей из чудесного фильма «Первоклассница». Они чувствуют себя виноватыми и раскаиваются вместе с маленьким первоклассником Федей Зайцевым, испортившим в первый же день свежевыкрашенную стену в классе. Золотая рыбка и Конек-Горбунок стали их друзьями, как и многие другие герои ваших сказок и мультипликационных фильмов. Так... связи между нашими странами оживают в самой чувствительной точке».

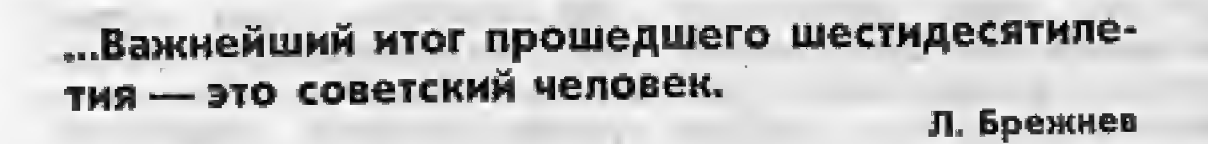
По богатству национальных традиций, многообразию красок и форм сегодняшняя мультипликация становится вровень с другими искусствами. Лично я еще раз убедился в этом в период работы симпозиума мультипликаторов стран Азии, Африки и Латинской Америки в Алма-Ате в 1976 году. Широко и разнообразно были представлены там работы мультипликаторов среднеазиатских республик нашей страны.

За прожитые годы советская мультипликация превратилась в большую область искусства, которой подвластны все жанры от остросатирического памфлета до наивной лубочной сказки. Все новые и новые темы вторгаются в мир мультипликации, разрушая привычные стереотипы, властно требуя новых форм, диктуя новаторские художественные приемы.

Живут своей большой жизнью на экране работы ныне известных мастеров — Б. Степанцева («Песня о Соколе», «Малыш и Карлсон», «Щелкунчик»), Ф. Хитрука («История одного преступления», «Остров», «Винни-Пух», «Дарю тебе звезду»), Л. Атаманова («Пастушка и трубочист», «Это в наших силах»), Р. Качанова («Варежка», «Крокодил Гена», «Чебурашка»), В. Курчевского («Мастер из Кламси», «Садко богатый»), Н. Серебрякова («Клубок», «Поезд памяти»), В. Котеночкина («Ну, погоди!»), а также фильмы мультипликаторов следующего, более молодого поколения — «День чудесный», «Дом, который построил Джек» (режиссер А. Хржановский), «Ежик в тумане», «Цапля и Журавль» (режиссер Ю. Норштейн), «И мама меня простит» (режиссер А. Петров), «Шкатулка с секретом» (режиссер В. Угаров) и многие другие.

Леонид Ильич Брежнев в приветствии Всесоюзному кинофестивалю в Риге сказал: «С первых лет Советской власти, на всех этапах героической истории нашего государства деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека, в создание развитого социалистического общества».

В год 60-летия Октября, подводя итоги и намечая новые планы, мы, мультипликаторы, радостно сознаем, что и наш труд вливается в свершения нашей Советской Родины.



...Важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек.

Л. Брежнев

«Твой современник»
«Поэма о море»
«Здравствуй, это я!»
«Председатель»

«Девять дней одного года»
«Весна на Заречной улице»
«Укрощение огня»
«Доживем до понедельника»
«Большая семья»
«Белорусский вокзал»
«Выбор цели»

ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ...

«Круглый стол» «ИК» на Ижорском заводе в Ленинграде

Ведут и комментируют М. Дорфман и В. Ишимов

Великий Октябрь положил знаменательный водораздел между предысторией и — подлинной историей человечества. Новая цивилизация, цивилизация социализма и коммунизма, центром своим сделала Человека, его гармоническое развитие, написав на своих знаменах слова Маркса: «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех». Именно в человеке, в свободном развитии его творческих созидательных сил видели Маркс и Ленин «самоцель» истории, обосновывая материалистическое понимание сущности человека как совокупности всех общественных отношений.

Идеи Карла Маркса о реальном гуманизме были развиты В. И. Лениным в целостное учение о путях формирования новой, коммунистической личности. Учение это на протяжении всех 60 лет Советской власти воплощается в жизнь партией и государством.

Величие пути, пройденного первой страной социализма, обрело особую рельефность и наглядность в дни всенародного обсуждения новой Конституции СССР. Одобренный волей миллионов людей, этот исторический документ доказал еще раз, что лишь Советская власть гарантирует воплощение в жизнь одного из коренных принципов марксизма-ленинизма: «Свободное развитие каждого является условием свободного развитиях всех».

В противовес процессу дегуманизации человека на Западе — наше общество развитого социализма ставит своей целью воспитать личность творческую и нравственную, преобразовать мир «по законам красоты», говоря словами Маркса и понимая красоту не только как категорию эстетики, но и как категорию этики.

Именно этой стратегической целью предопределена поистине великая миссия, которую с первых же дней революции партия, Советская власть возложили на искусство.

Но для того, чтобы искусство исполнило свою социальную — идейную, моральную, эстетическую — роль, необходимо было коренным образом изменить взаимоотношения между художественной культурой и массами трудящихся. Выполнить двуединую задачу, с замечательной четкостью сформулированную Владимиром Ильичем Лениным: приблизить искусство к народу и народ к искусству.

«Искусство, — говорил Ленин, — принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими...» И — дальше: «...Наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры — конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим «интеллигентам» предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед

пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски характеризованы в «Коммунистическом манифесте».

Вчитайтесь еще и еще раз: здесь заключены в диалектическом единстве и характеристика искусства, каким оно должно быть в новом обществе (у Ленина еще в форме долженствования — «должно»), и условия, необходимые, чтобы народные массы на деле осуществили свое право на это искусство (образование, воспитание), и указание на ту социальную силу, перед коей стоит «благородная задача» строительства великого народного искусства. А кроме того — основополагающее зерно вопроса «интеллигенция и революция, интеллигенция и социализм» и блистательный, провидческий прорыв в злободневную ныне проблему массовой («зрелища») контркультуры и культуры «без эпитетов», и толчок к исследованию формы в искусстве в ее связи с содержанием, и четко высказанная мысль о том, что для приобщения масс к искусству прежде всего необходим определенный материальный уровень жизни («вопрос о хлебе»)...

По сути, в сжатых этих афористических фразах уже намечена программа социалистической культурной революции, успешно осуществляемой партией.

В процессе осуществления этой программы, предначертанной вождем революции, которая вывела нашу страну, ее народ в авангард общечеловеческой цивилизации, и складывалась качественно новая, не известная ни одной прежней общественной формации взаимосвязь между искусством и его «потребителем». Прежняя система связей («писатель пописывает, читатель почитывает») изменилась коренным и необратимым образом, приобретя характер поистине т в о р ч е с к и й, ибо читатель и зритель перестали быть только лишь потребителем духовных и интеллектуальных ценностей, превратившись в активного с о у ч а с т н и к а их созидания. Повседневная практика всех видов советского искусства, конечно, и кинематографа, знает ныне множество каналов «прямой и обратной связи» с массовой аудиторией.

Вот так, черпая в гуще народной жизни животворные соки творчества, советские художники работают для народа, поднимая его интеллектуальный, духовный, эстетический потенциал, способствуя формированию коммунистической личности. Бесконечный этот круговорот безмерно обогащает как художественную культуру общества, так и народ, которому эта культура принадлежит!

Искусство «должно объединять чувство, мысль и волю... масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их», — говорил В. И. Ленин на заре Октября.

Лучшие произведения кино «обогащают социальное мышление народа, его историческую память...» — сказал Л. И. Брежнев в год шестидесятый Великой социалистической революции.

Сопоставьте эти концептуальные, программные формулы, вникните глубже в их суть — и вы еще раз убедитесь в последовательности, преемственности партийной стратегии в сфере художественного творчества на всех этапах нашей истории. Но, кроме того, вас снова поразит, какой же грандиозный путь проделало наше искусство за шестьдесят лет, в какую могучую силу выросло оно, став частью народного достояния, питаясь живительными соками народного гения.

Нынешняя встреча за нашим «круглым столом» — особая. Ибо мы собрались в преддверии исторического юбилея — 60-летия Великого Октября.

Конечно же, не случайно мы избрали местом встречи именно Ленинград. Не случайно приехали на Ижорский завод. Не случайно рядом с ижорцами за «круглым столом» заняли места творческие работники киностудии «Ленфильм».

В городе Ленина, колыбели Октября, издавна сложилась традиция прочных дружеских и деловых контактов мастеров искусств и массового зрителя. Не последними в кристаллизации этой благотворной традиции были кинематографисты. Лучшие картины «Ленфильма» 30-х годов, те, что определили «золотой век» студии — «Чапаев», «Встречный»,

трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Член правительства», «Учитель», — эти подлинные открытия советского кино, создавались в содружестве с ленинградцами.

Коллектив Ижорского завода, один из «коренников» питерского пролетариата, никогда не стоял в стороне от киноискусства. Вот уже много лет как связи между ижорцами и «Ленфильмом» стали постоянными, обрели определенный статут. Высок авторитет фестиваля ленфильмовских картин, ежегодно проводимого на заводе: требовательности, с какой подходит к фильмам жюри во главе с Героем Социалистического Труда А. Михалевым, могут поучиться жюри иных профессиональных фестивалей!

Как продолжает «Ленфильм» свои традиции — быть на переднем крае искусства, укорененного в жизни? Как вместе со всем советским кинематографом исследует героя нашего времени? Раскрывает духовный и нравственный мир современника, идейные и моральные истоки ратных подвигов героев Великой Отечественной войны, вдохновляющую революционную правду Октября?

Так очертили мы сферу проблем, предложенных к обсуждению за «круглым столом».

В беседе приняли участие: режиссер Илья Авербах, инженер завода Виктор Аргунов, инженер Любовь Барн, слесарь Владимир Беляков, директор киностудии «Ленфильм» Виктор Блинов, конструктор Леонид Васильев, главный редактор «Ленфильма» Леонид Варустин, заведующий массовым отделом Дворца культуры Ижорского завода Владимир Гензер, заместитель секретаря комитета ВЛКСМ завода Ольга Горожанкина, заместитель директора ПТУ № 6 Анатолий Дедко, заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Нина Игнатьева, режиссер кинокорпункта при заводском бюро научно-технической информации Валерий Костриков, токарь Игорь Семенов, заместитель секретаря парткома завода Владимир Скукаревский, оператор кинокорпункта при БНТИ Георгий Тихомиров, режиссер Виктор Трегубович, директор Ижорского завода Лев Тупицын, режиссер Иосиф Хейфиц, сотрудник техотдела Антонина Шейко.

●

Открыла беседу за «круглым столом» заместитель главного редактора «ИК» **Н. Игнатьева:**

— Как правило, «круглые столы» мы проводим на своей «территории» — в редакции. На сей раз мы, кинематографисты, приехали на завод, и, по сути дела, хозяева сегодня вы, ижорцы.

Н. Игнатьева говорила о значении этой встречи, которая поможет представить, насколько точно выбираются кинематографистами «Ленфильма» и других студий страны пути освоения современной и исторической тематики, сколь глубоко и интересно воплощаются на экране дела и заботы советских людей, воссоздается образ советского человека.

Партия повседневно заботится о положении дел в нашем искусстве, в частности — в кинематографе, чутко откликаясь на успехи, отмечая принципиальные победы нашего кино, точно указывая на пробелы в работе, на нерешенные задачи. Таких задач у кинематографистов немало, сказала Н. Игнатьева, поскольку жизнь идет вперед, выходит на новые рубежи, а следовательно, предъявляет все новые и новые требования к мастерам искусства. Сегодняшняя беседа должна отразить этот взыскующий, требовательный характер самого времени.

Главный редактор «Ленфильма» **Л. Варустин** ввел в курс забот и тревог творческого коллектива.

— Мы высоко ценим смотры-фестивали ленфильмовских картин на Ижорском заводе — в октябре, кстати, предстоит IV фестиваль, посвященный Октябрьскому юбилею. Однако и встречи, подобные сегодняшней, и фестивали мы ставим в контекст более широкого явления, остро нам необходимого, — постоянных взаимоотношений с широкой аудиторией, с трудовыми коллективами. Только это позволит нам серьезно и нелицеприятно анализировать свою продукцию, знать, верен ли ключ, в котором развивается наша деятельность.

Хотя мы далеки от высокомерного третирования фильмов развлекательных, но кол-

лектив студии глубоко убежден, что во главе угла репертуарной политики должны быть серьезные обобщающие фильмы о современности. Основной пласт для нас — тема «Развитой социализм, НТР, человек» во всех ее ипостасях и опосредованиях, во всей глубине и сложности проблем, коллизий.

Такое убеждение — итог серьезных размышлений, обстоятельного анализа — базируется и на наших связях с рабочими коллективами. Хотелось бы, чтобы сегодня мы снова вместе всмотрелись, как развивается эта тема, какие новые конфликты получают художественную интерпретацию на экране, куда движется наш герой-современник, с какими препятствиями сталкивается, в какие взаимоотношения вступает.

Это первостепенно важно для кинематографа пытливого, разведывающего жизнь, смело торящего новые дороги в искусстве. Такого характера ленты рождаются у художников, которые смело бросаются в гущу жизни, безбоязненно и глубоко внедряясь в суть проблем, с которыми сталкиваются, — социальных, нравственных, экономических, человеческих, научаются воспринимать их масштабно, как проявление эпохи и истории.

ЗАКАЗ № 10

Кому: Ижорскому заводу

Для кого: Для Главного Броневого Управления

За счет: Главного Броневого Управления

Заказ революции

У нас на «Ленфильме» — давняя традиция именно такого подхода к творчеству. Напомню, что с нашей студией связаны значительные страницы в летописи советского киноискусства. Говоря о 20-х и 30-х годах, Сергей Герасимов недавно писал, что «именно в те времена на «Ленфильме», на этой наиболее плодотворно работавшей тогда студии, сложился талантливый, теоретически наиболее зрелый коллектив во главе с художественным руководителем А. И. Пиотровским. Именно он и сформулировал тогда принцип «емкой диалектической формы», который, может быть, и не был универсальным ключом для определения целей и всего своеобразия нового, революционного кинематографа, но не в малой степени именно ему обязаны своим и ныне немеркнущим успехом такие произведения, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Великий гражданин».

Я думаю, что в этот принцип входил и метод выбора темы, сбора материала, работы над сценарием картины. Все знаменитые фильмы той поры имели глубокие корни в действительности или истории. Вот вам примеры.

Прежде всего — первый советский звуковой или, по терминологии тех лет, «говорящий» фильм «Встречный». Заметьте, как прямо и непосредственно его авторы Ф. Эрмлер и С. Юткевич черпали из «реки по имени факт», пытливо изучая движение за встречный план, возникшее в те годы на ленинградских заводах. «Для художников, — писал в «Искусстве кино» драматург и киновед М. Блейман, — все это означало много больше, чем решение производственных вопросов. «Встречный» знаменовал для них превращение завода — конгломерата станков и людей — в творческий коллектив, создавший не только материальные ценности, но в процессе их производства ценности моральные».

Когда Г. Козинцев и Л. Трауберг готовились снимать «Юность Максима», они завели широчайшие знакомства с рабочими, участниками революционного движения на «Красном путиловце», со старыми большевиками, а Борис Чирков «не вылезал» с завода «Красный выборжец», сходясь с людьми, дотошно расспрашивая их о жизни завода и заводской окраины. Он изучал городской фольклор, а заводские гармонисты учили его и других актеров играть на гармошке и гитаре, петь песенки так, как пели их заводские парни. А одним из поводов для продолжения ленты о Максиме было письмо молодых людей, опубликованное в «Комсомолке» и требующее вернуть Максима на экран...

Прежде чем сесть за доработку сценария «Комсомольск», Сергей Герасимов проделал длительное путешествие на стройплощадку будущего города. И вот еще что характерно — в смысле ощущения атмосферы, накала времени. Героиня картины Наташа, вместе с девичьей бригадой, пишет письмо, зовущее девушек со всего Союза ехать в Комсомольск. Эта сцена, вспоминает участник поездки с Герасимовым Н. Кладо, была написана на борту парохода по дороге обратно в Хабаровск. Позднее, в Ленинграде, при публикации сценария в газете «Смена» к нему появилось примечание: «В этом сценарии отражено движение хетагуровок...» На самом-то деле обращение Валентины Хетагуровой: «Девушки, приезжайте к нам на Дальний Восток» появилось п о з ж е, чем вымышленное письмо в фильме. Но так как фильм вышел через год, он всеми и воспринялся как отражение хетагуровского движения...

Благодаря такому взаимопроникновению искусства и жизни народа, «Ленфильм» выпестовал плеяду известных режиссеров: кроме уже названных — братьев Васильевых, Зархи и Хейфица, Червякова...

Чтобы показать, как верны мы этой традиции, приведу лишь два примера: сценарий, по мотивам которого позднее был поставлен фильм «Здесь наш дом», драматург Дворецкий написал, проработав несколько месяцев на вашем заводе, разглядев острую и типичную для времени конфликтную ситуацию, взяв за прототип инженера Чешкова работника завода.

И «Премия», которая не могла бы появиться, если б Александр Гельман не знал так близко коллективы строителей, их проблемы. Новый фильм по сценарию А. Гельмана «Обратная связь» ставит в объединении, которым руководит И. Хейфиц, режиссер В. Трегубович. Мы стремимся, чтобы эта лента продолжала и развивала пафос «Премии».

Продолжить начатое в признанных фильмах последнего времени, не отступать от завоеванных позиций — такова задача, являющаяся сегодня делом чести ленфильмовцев, особой заботой нашего коллектива.

И тут я хочу заметить, что ленты, затрагивающие жизненно важные для общества проблемы, должны делаться с большой мыслью, за ними должны стоять подлинные и крупные человеческие характеры. Серьезная тема требует конгениальной художественной силы. Иначе сможем ли мы обогащать, говоря словами Генерального секретаря ЦК партии, социальное мышление народа?

Традиция наша заключается и в том, что крупные наши режиссеры были людьми с широким кругозором, блестящей эрудицией, они владели разнообразным жизненным материалом, а не оказывались прикованными к какому-то определенному срезу действительности. Мы стремимся, чтобы и наши мастера среднего и молодого поколений заимствовали эти великолепные для художника качества, брали их сегодня у таких мастеров, как Иосиф Ефимович Хейфиц: в его багаже и прекрасные историко-революционные картины, и «Единственная», затрагивающая тончайшие движения души, и классика — Чехов, Тургенев... Наш коллектив прилагает усилия, чтобы растить режиссеров, в которых органически слиты художник, философ, социолог.

Образ коммуниста на экране — с этого начал свое выступление токарь-наладчик **И. Семенов.**

— В тридцатые годы «Ленфильм» дал народу нашему блистательные кинокартины, по-

священные революции. Достаточно упомянуть трилогию о Максиме, «Депутата Балтики». В это же время в Москве фильмом М. Ромма «Ленин в Октябре» началась история советской кинолениннианы. Нам, ленинградцам, приятно, что ныне именно ленинградские кинематографисты взяли на себя высокую и благородную миссию — продолжить кинолениниану, которая на протяжении четырех десятилетий достигла таких пиков, как «Человек с ружьем», «Ленин в Польше», «Синяя тетрадь», «Шестое июля»... В сотрудничестве с финскими коллегами «Ленфильм» поставил очень, на мой взгляд, актуальный и необычный по ряду параметров фильм «Доверие». Не скрою, шел смотреть его с некоторой предвзятостью — как, Владимира Ильича играет... Кирилл Лавров?! Прекрасный актер, но — не «совпадал» он в моем представлении с образом Ленина, каким он у меня сложился — конечно же, не без влияния Щукина, Штрауха, Каюрова... Мужественное, сказал бы я, решение приняли авторы «Доверия». Что могу сказать теперь? Ленин у Лаврова, конечно же, отличается в лепке образа, во внешнем рисунке роли от виденных на экране прежде.

Но — убеждает! Увлекает. Это новое, лавровское решение, акцентированное на слитой в Ленине воедино силе теоретика, мыслителя и практика революции, не только правомерно. Больше того — оно органически вписывается в социальную и художественную атмосферу нашего времени. Фильм отвечает на некоторые жгучие вопросы эпохи. И мне подумалось: Ленин неисчерпаем, и, наверное, каждое время будет искать свое воплощение этой бессмертной личности в искусстве, найдет новые ракурсы, обогатит ленинский образ новыми чертами и красками. Как же иначе? Ленин принадлежит всем эпохам. И в нем — именно в нем, Владимире Ильиче — коренятся свойства, характерные для любого образа коммуниста в литературе, театре, кино. Мне кажется, заманчиво сопоставить классические фигуры коммунистов на экране — Максима, Фурманова, Соколову, Губановых, отца и сына, Трубникова, Потапова — с Лениным, посмотреть, в чем они — человечески и политически — идут от него, от вождя... Ведь каждый реальный коммунист, когда и где бы он ни жил и ни работал, старается хоть чем-то, хоть чуть-чуть походить на Владимира Ильича.

Много лет назад прочитал я газетный очерк о герое-антифашисте. За несколько часов до казни он передал на волю, родным и товарищам, свое идейное завещание, в котором писал: легко называть себя коммунистом, покуда не приходит час платить за это жизнью. Этот час — час проверки: действительно ли ты коммунист. Слова эти пришли мне на память и не отпускали, когда я смотрел фильм московского режиссера Ларисы Шепитько «Восхождение».

Казалось бы — как все прозрачно просто, словно в притче. Два партизана идут на задание. Это преддверие, когда приоткрывается верхний личностный слой каждого. Один партизан — сильный, ловкий, уверенный в себе. Второй — хрупкий, нескладный, больной. Стычка с полицаями. Ранение. Плен. Сильный оказывается духовно слабым, слабый — сильным. И — противостояние. Полицейский следователь, «без лести преданный» оккупантам, изменник и палач, а по другую сторону стола — израненный, измученный партизан Сотников. Дуэль между ними. Дуэль воль, дуэль силы духа, дуэль мировоззрений. Лента эта перевернула мою душу. Разбередила донельзя. Особенно поразила меня даже не сцена самой казни, а за секунду до казни разговор глаз — Сотникова и мальчика в буденовке, Сотникова, который уже стоит с петлей на шее. Казни мы не раз видели на экране. Но здесь прием настолько поразительный, настолько бьет в цель, что пробудив мысль и чувство в тот момент, когда кадр этот идет на экране, потом долго держит в своей власти. Человек прощается с жизнью, передавая свое завещание пацану в буденовке, как тот вспомнившийся мне коммунист. Но не письмом, а глазами. И мы читаем это завещание ясно, словно оно написано или произнесено вслух. Высокое искусство. Находка. Не только режиссера, оператора, но сам актер, играющий Сотникова, — находка, находка и мальчик. Я всю ночь не спал. Снова и снова

перед умственным взором проходил виденный фильм. Его эпизоды. Его герои и антигерои. И знаете, что вспомнилось — не только по внешней ассоциации, а по внутренней идейной и психологической связи? «Мы из Кронштадта». Сцена казни матросов-большевиков. В чем-то Шепитько, при всем различии картин — эпоса и притчи, — шла по линии этой вот традиции. Почему «Восхождение» на меня так подействовало? В сорок пятом мне было десять лет. Я видел нацистские застенки сразу после освобождения нашими войсками Старой Руссы. Видел камеры, где пытали партизан, подпольщиков, наших пленных бойцов. Много лет спустя эти воспоминания сомкнулись с тем, что я прочитал в «Известиях». В Старой Руссе, на центральной улице имени Ленина, была водокачка. Во время войны отряд лыжников прорвался в город, среди них была девушка-санитарка. Немцы их окружили, но лыжники долго сражались в водокачке, большинство погибло, а несколько человек попало в плен. Жители видели это. Видели, как вели пленных — израненных, избитых. Никому не известна была их судьба. Пленные лыжники исчезли. А двадцать лет спустя, разбирая развалины какого-то завода, обнаружили замурованное бензохранилище, в бензохранилище — семь скелетов, один из них — женский. С сохранившейся роскошной косой... Гитлеровские изуверы замуровали их живьем...

Вот какие картины теснились в моей памяти вперемешку с кадрами «Восхождения» — старорусская водокачка, старорусские камеры... Мы, мальчишки, нашли там, в стене, треснувшей при бомбежке, записку, нацарапанную карандашом, в записке не было никаких слов, только два десятка фамилий. Фамилии, принадлежавшие людям, убитым оккупантами и их приспешниками, вроде следователя из «Восхождения», ошеломляюще и страшно сыгранного Анатолием Солоницыным. Трудно верится, что это тот же мастер, чье создание — Андрей Рублев!.. А записку мы отдали в стоявшую в городе воинскую часть... Леонид Ильич Брежнев говорил насчет фильмов, которые обогащают историческую память народа. Я так понимаю, что это и о лозунге: «Никто не забыт, ничто не забыто». Для меня вне сомнений — картина Ларисы Шепитько принадлежит к лучшим из таких фильмов, как «Они сражались за Родину», «Освобождение», «Судьба человека», «Блокада»...

— Картина действительно производит сильное впечатление, — перебил И. Семенова инженер **В. Аргунов.** — Но, на мой взгляд, слишком подробны сцены жестокости, пыток. И слишком их много. К чему? Семенов помянул «Судьбу человека» — тоже был необычайно суровый фильм, но там была соблюдена художественная мера. А здесь... Прямо-таки странно, что такую ленту поставила женщина...

И. Семенов тотчас парировал:

— Не согласен! Художник имеет право — и должен — говорить присущим ему языком, называть вещи своими именами, любое явление, ситуацию раскрывать безбоязненно и до дна. А фильмы сюсюкающие — они никому не нужны. Я — за могучие страсти, за суровую правду. И в жизни и в искусстве. Такова наша ленинградская традиция!

— На мой взгляд, — вступил в разговор конструктор **Л. Васильев,** — для отображения войны на экране сегодня характерно разнообразие фильмов и по жанрам, и по материалу, и по подходу к обрисовке героев, и по самим героям. Посмотрите, в самом деле — эпический документализм «Освобождения», трагикомизм картины «В бой идут одни «старики», напряженная остросюжетность «Семнадцати мгновений весны», суровый реализм фильма «Они сражались за Родину»... В этом многоцветье свое особое место занял и наш, ленинградский фильм Алексея Германа «Двадцать дней без войны», экранизация прекрасной повести Константина Симонова. Он создал образ военного времени в его буднях, в его обыденности. Можете со мной не согласиться, но я вижу внутреннюю связь этой ленты с «Юностью Максима». Да, да! Г. Козинцев писал, что они с Траубергом решили «показать революцию, начисто оставив высокий патетический тон», «понизить голос кино», отразить «великолепную прозу под-

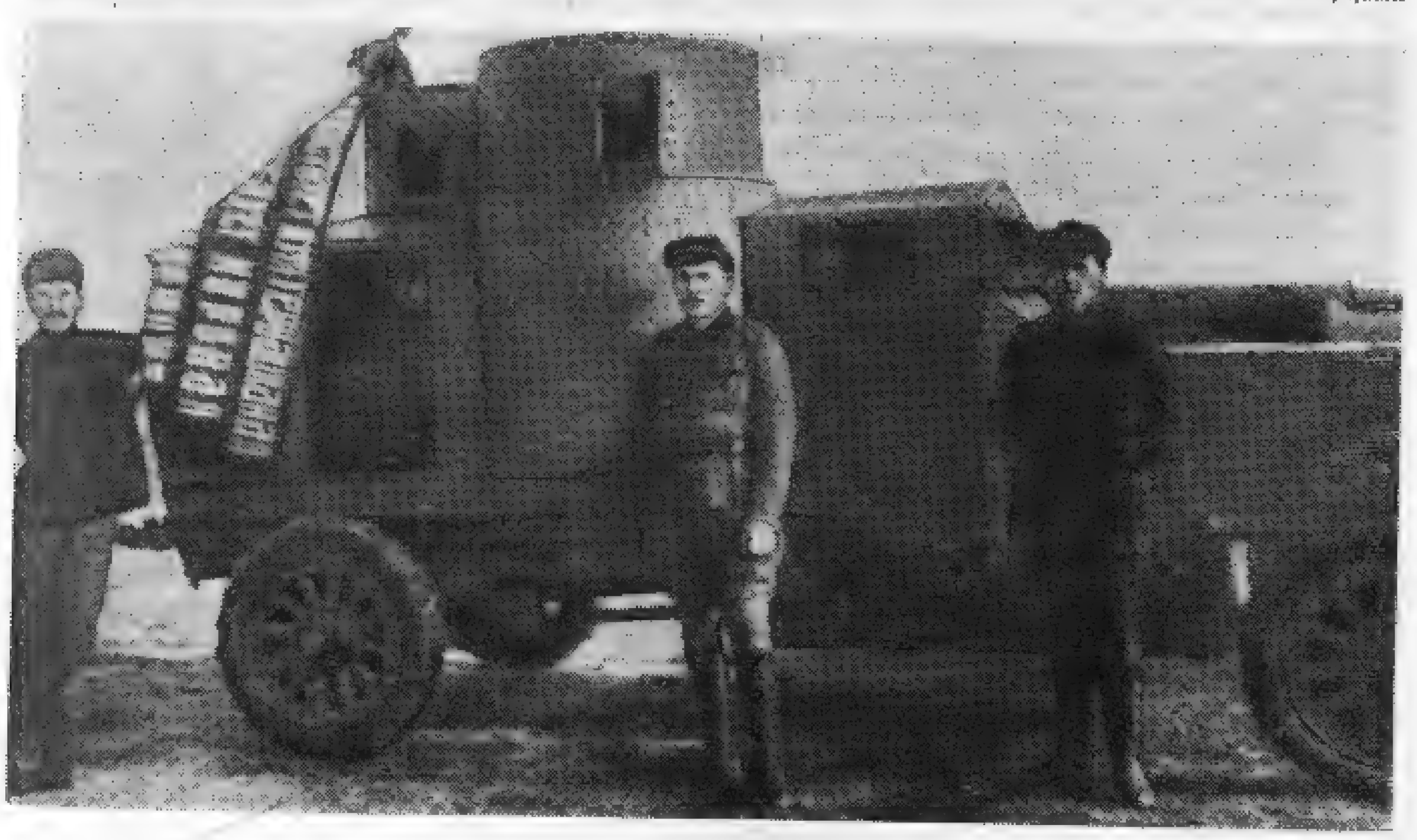
полья». Вот так, мне думается, и Герман с Симоновым исходили из намерения показать войну, оставив патетический тон, окунуть нас в прозу войны — не менее героическую, чем ее патетические страницы. И Никулин — обыкновенный рядовой труженик войны. Коммунист до мозга костей.

Нить разговора снова подхватил **И. Семенов:**

— Собственно, я заговорил о войне, развивая мысль об образе коммуниста на экране. В этой связи и поделился своими соображениями о «Восхождении». Что, собственно, хотел я сказать? Что это прекрасный фильм? Что такие ленты необходимы? Во всем этом, надеюсь, нет вопроса.

Куда важнее, по-моему, вот что: тема войны в искусстве и сегодня помогает нам ориентироваться в мире важнейших нравственных ценностей. «Легко называть себя коммунистом, покуда...» — эту истину можно — и нужно! — применить и к нашим дням: легко называть себя коммунистом, пока не приходится выполнить трудное партийное поручение; до тех пор, покуда не надо высказать подлецу в глаза, что он подлец; пока ты не счел партийным долгом отстаивать свою точку зрения, свои принципы даже ценой благополучия или карьеры. Коммунист ли ты на самом деле — это проверяется в подобных ситуациях! И надо отдать справедливость нашему кино — оно одарило нас яркими, реальными образами коммунистов, обладающих самым трудным на свете мужеством — мужеством гражданственности. Разве не идет на огромный личный риск из самых высоких побуждений Губанов в «Твоем современнике»? А Потапов в «Премии»? Разве не проявляет высокое упорство, будучи убеждена в своей правоте, Уварова в фильме «Прошу слова»? Все они — настоящие коммунисты, истинные герои своего времени. Нашего времени. Ибо образы эти, сходные по своему идейному «ядру», «стержню» — преданности нашему делу, принципиальности, бесстрашию, — отличаются от своих предшественников свойствами, которые «прописывают» их в совершенно определен-

В годы гражданской войны. Бронеавтомобиль «Марс», изготовленный ижорцами



ном времени, делают людьми плоть от плоти эпохи...

Мысли И. Семенова продолжила заместитель секретаря заводского комитета комсомола **О. Горожанкина:**

— Мне хотелось бы увидеть фильм о молодом коммунисте наших дней — о современном комсомольском работнике. Подчеркиваю: современном. Мыслящем. Образованном. Обогащенном опытом старших поколений. Независимом. Экран дал нам замечательные образы комсомольцев прошлого: Павка Корчагин, парни и девушки, строившие Комсомольск, герои «Молодой гвардии». Почему же так робок кинематограф в творческом продолжении этой традиции? Кстати, об этом — и очень убедительно, интересно — говорилось за «круглым столом» «Искусства кино», в котором участвовали слушатели Высшей комсомольской школы, будущие комсомольские работники [1]. Они исследовали многие проблемы современной молодежи. Если бы я была за тем «круглым столом», я подняла бы еще одну — и весьма острую — проблему сегодняшней комсомольской работы. Ныне среди молодежи, комсомольского актива обсуждается вопрос: каковы главные цели комсомола сегодня? Многие полагают, что наша организация занята решением слишком многих вопросов. Работает в слишком многих направлениях. А может быть, говорят эти товарищи, есть смысл комсомолу сосредоточиться на каком-нибудь одном аспекте из тех, что наиболее важны для молодого поколения? Например — на организации досуга молодежи. Ведь досуг — сфера необычайно сложная. И первостепенно важная, потому что именно свободное время в большой степени влияет на строительство личности — она может улучшать свои качества, а может, наоборот, деградировать. Словом, это круг проблем, над которыми следует всем нам серьезно думать и которые рано или поздно придется решать. Отчего бы кинематографу не помочь нам в этом? Ему это по плечу. Не ошибусь, думаю, если скажу, что именно кино сильно повлияло в последние годы на социально-психологический климат в производственных коллективах, на умение рядовых их членов критически и принципиально осмысливать ход дел, чтобы найти пути к назревшим переменам. Имею в виду такие фильмы, как «Человек со стороны» (телевизионный), «Самый жаркий месяц», «Старые стены» и, конечно же, «Премия» С. Микаэляна. Тут налицо явление, которое кибернетики называют обратной связью: кинематографисты по-настоящему внедрились в жизнь, сумели увидеть существенные явления, конфликты, нашли им художественный эквивалент, что подтолкнуло процессы в реальной действительности. И вот она, обогащенная, снова ждет художников. А мы — мы ждем новых, острых и по-партийному принципиальных картин!

— Сколько интереснейших и головоломных вопросов и дел возникает у комсомольских работников! — говорит слесарь **В. Беляков.** — А кинематограф покуда не балует нас картинами о комсомольских активистах. Конечно, чтобы написать сценарий и поставить фильм, надо глубоко и безбоязненно копнуть реальность, взглянуть на жизнь комсомола свежими глазами, заметить то, чего еще не видел экран — острые коллизии, симптоматичные факты, фигуры человеческие. Выскочить за рамки стандарта. Вношу конкретное предложение: проведите день с Олей Горожанкиной — вы соберете огромный материал. Уверяю вас, на нем вполне можно будет выстроить кинофильм. Так бы и назвать его — «Обычный день»...

●

Куда как естественно, что от разговора об образе коммуниста сегодня участники встречи перешли к теме, которую уже затрагивали за «круглым столом», ибо она тесно сплетена с ролью коммуниста в нашем обществе, — к теме, обычно именуемой «производственной» или «рабочей»: к теме социальных и нравственно-психологических движений в современных трудовых коллективах, к пробле-

---

[1] «ИК», 1977, № 4.

мам человека в условиях развитого социализма и НТР.

— Сегодня, в канун 60-летия Октября, мы размышляем о своих достижениях и своих неудачах, о том, чего мы еще не сделали, — и то, и другое, и третье неизбежно влияет на общую картину итогов нашей работы, — сказал директор киностудии «Ленфильм» **В. Блинов.** — Наше содружество с рабочими Ижорского завода — своеобразный оселок, на котором мы проверяем качество нашей деятельности. Разговор за «круглым столом» «ИК» сосредоточился вокруг проблем нашего современника. Иначе и быть не могло. Тема эта необычно сложна и многосторонняя, она нуждается во внимательном и подробном осмыслении, цель которого — всегда быть в курсе актуальных коллизий, явлений, тенденций действительности. Наш кинематограф, воплощая современную тему, умножая жанры и стили экрана, движется в условиях бурного развития научно-технической революции, которая оказывает влияние на все стороны жизни людей, в том числе — и на искусство, «поставляя» поразительный материал для его произведений, а с другой стороны — предъявляя ему все более сложные и высокие требования. Требования эти — категорический императив для кинематографа, если он хочет оставаться самым важным из искусств, могучим катализатором мысли и чувств миллионных масс людей. Трудно предложить рецепты, которые позволили бы выбрать темы наиболее актуальные, но ясно одно: главное — глубоко анализировать средствами искусства, правдиво показывать социальные процессы и сдвиги, происходящие в трудовых коллективах, в нашем обществе, постигая советское общество как целое. Тот, кто внимательно следит за воплощением так называемой производственной темы, видит, что в этом смысле наш кинематограф, вне сомнений, движется —

Ижорские бронепоезда — гроза белогвардейцев

движется от простого к более сложному, от поверхностности и даже своеобразной «симуляции» проблемности, которая проявилась в иных картинах, — к проблемности подлинной, которая зиждется на понимании художниками коренных причин, порождающих конфликты и противоречия, свойственные нашему динамичному обществу. Вехи этого движения — от «Ночной смены» через «Здесь наш дом» и «Старые стены» к «Премии».

Есть такая ораторская фигура: «Это только начало». Я мог бы ее использовать применительно к движению «производственной темы» в кино вообще, у нас на студии, в частности. Но это было бы неправдой.

Ибо в последнее время все чаще наше движение начинает походить на «шаг на месте». И сейчас уже многие замечают некоторую исчерпанность темы — на том уровне, который нами достигнут. И — что еще важнее — на уровне явлений реальной действительности. Пора бурить глубже, искать новые «темоносные» слои! Такой поиск плодотворен, только если вести его во всеоружии знаний о современности, помноженных на знания научные: социологические, психологические, философские. Это наша ленфильмовская традиция. Вспомним еще раз «Встречный», который начал у нас тему рабочего класса, социалистического соревнования, энтузиазма первых пятилеток.

Не на этом ли плацдарме лежат темы, сверхинтересные для художественного осмысления? Ведь социалистическое соревнование — великий ускоритель созидательной деятельности народа, порожденной Октябрем. Сегодня в соревновании, трудовом соперничестве действуют те же коренные закономерности, о которых проникновенно писал Ленин. Но соревнование это организуется и проходит в иных исторических условиях, на куда более высоком витке спирали нашего развития. И это должно привлечь мастеров экрана, ибо художественная разработка этого пласта проблем актуальна, плодотворна — и для кино и для массового зрителя.

Это лишь один пример. Движение темы современности, его направление и перспективы — все это нужно осмыслить. Только при этом условии нам удастся преодолеть наметившиеся стереотипы и дать важнейшей теме искусства импульс для нового рывка. Здесь обширное поле работы не только для кинорежиссеров и сценаристов, но и для критиков, киноведов, социологов и для мыслящих зрителей. Пути движения киноискусства нужно искать всем вместе.

— При этом нельзя ни на час забывать: кинематограф должен вытягивать из любого жизненного материала проблему ч е л о в е к а, — заметил **Л. Васильев.** — Вспомните эпоху Возрождения. Развивалось общество — высоко взлетели искусства. Уверен, что мы сейчас тоже переживаем новое Возрождение, имя которому «НТР в обществе зрелого социализма». Искусство, мне кажется, чуть приотстает от общего движения. Вот и «Ленфильм»... Думаю, одна из причин — он в долгу перед нами, ижорцами. Наш старейший завод ныне реконструируется, мы участвуем в развитии самой передовой — атомной — энергетики. Наши проблемы — самые современные проблемы производства.

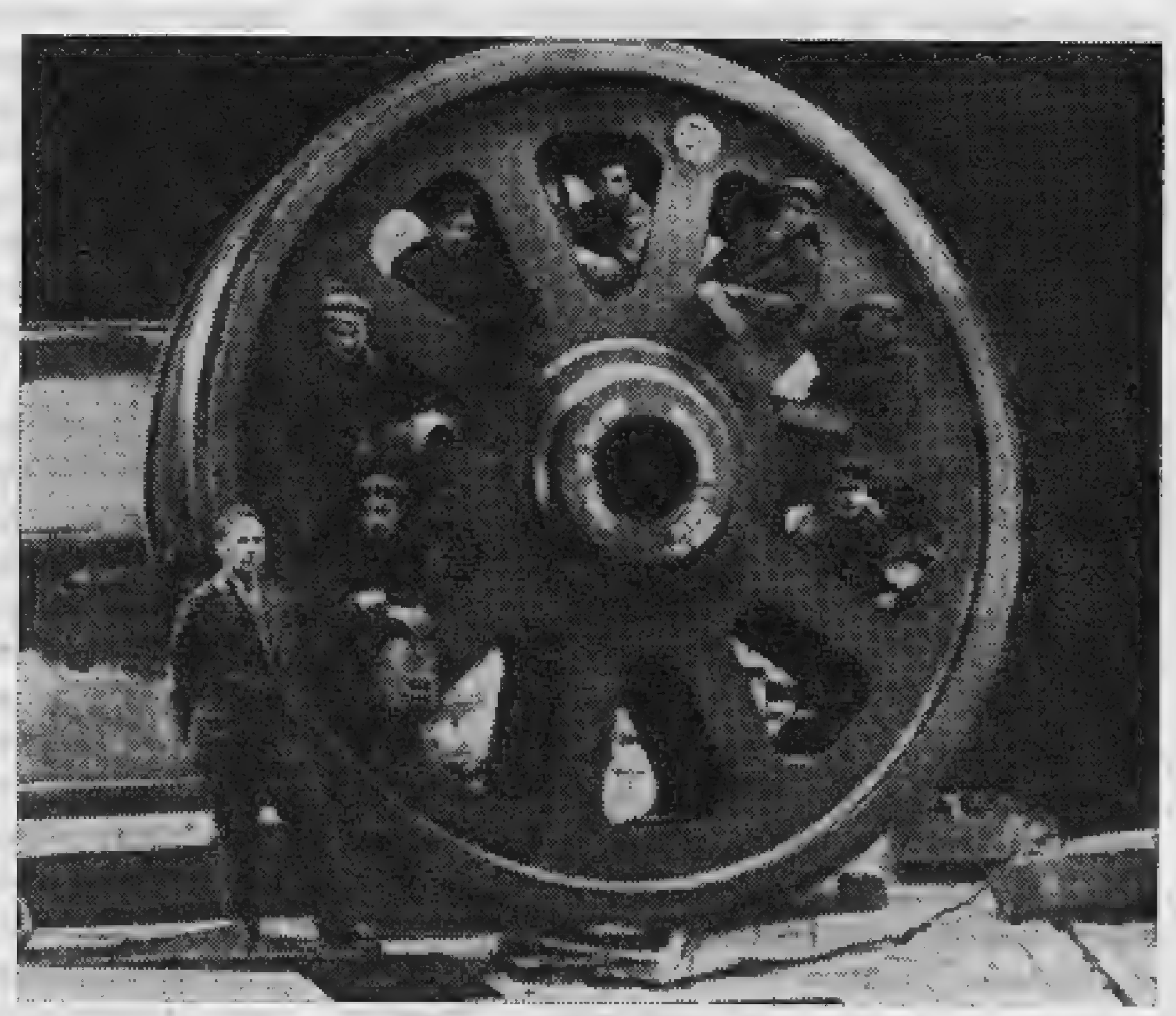
— Разве дело в производственных, технологических проблемах? — вступила в полемику инженер техотдела **Л. Барн.** — Вы же сами сказали: главное — вытягивать проблему человека. А она — общая для всего общества. Приведу пример. Фильм «Старые стены» — картина о директоре ткацкой фабрики. По внешним приметам жизнь нашего коллектива очень далека от жизни работниц текстильного производства. Но смотришь эту ленфильмовскую картину с огромным интересом, потому что видишь, как сходны проблемы и коллизии, и думаешь: если б наши руководители переняли кое-какие черты этой женщины-директора — как было бы хорошо! Она, в исполнении Людмилы Гурченко, правдива как мать, естественна как человек, человечна как директор. Гурченко превосходно вылепила эту фигуру, она воистину синтетическая актриса, все ей удается — от комедийных, опереточных ролей и работы в мюзиклах — до глубоко драматических, в которых мы увидели ее в последние годы: прямо какое-то второе дыха-

ние у Гурченко открылось... При том в «Старых стенах» — это уже возрастная роль. Храбрая артистка! Приятно, очень приятно смотреть картину. А главное — она обнажает, делает срез серьезнейших проблем, свойственных коллективам не одной лишь легкой промышленности, но вообще современному нашему производственному коллективу, важнейшей ячейке общества, в громадной степени влияющей на формирование человека — социальное, идейное, психологическое. Трудно поэтому согласиться с упреком товарища Васильева. Искусству вовсе не обязательно показывать документально конкретный завод. Искусство конкретно не в этом, а в постановке проблем, актуальных для всех, в создании узнаваемых образов наших современников. И взаимная связь творческого коллектива с нашим, например, заводом — она первостепенно важна. Но будет плодотворна тогда, когда художники в частном обнаружат общее, а изображая, придадут «лицу необщее выраженье». Вот тогда фильм сможет, говоря словами Леонида Ильича Брежнева, будить мысль, обогащать наше социальное мышление.

— В последнее время, — сказал режиссер **В. Трегубович**, — пресса, зрители много говорят о возрождении традиций старого «Ленфильма», «Ленфильма» 30-х годов. Но, думается, что при всей справедливости этих соображений мы имеем право говорить не просто о «линейном» продолжении традиций, но о качественно новом витке диалектической спирали развития всего нашего советского кинематографа — развития, в контексте которого только и можно понять вышеуказанный «феномен» нашей студии.

Поясню свою мысль. Здесь уже вспоминали «Встречный», «Чапаева», трилогию о Максиме, «Депутата Балтики» и «Члена правительства». Все это фильмы, которые вовремя откликались на явления и животрепещущие требования жизни, народа.

Ныне развитие нашего общества выдвинуло не только новые проблемы, но и новый подход к ним и со стороны самого общества и со стороны искусства. Такие, к примеру, фильмы, как уже названные — «Премия», «Прошу слова», «Здесь наш дом», — не просто отражение явлений и коллизий жизни,



Ну как было не сняться в такой продукции! Ведь это — приводное колесо для Свирской ГЭС...

это принципиально новая постановка проблемы — иной раз еще не встречавшаяся, но, несомненно, вполне назревшая в действительности.

Не знаю, имел ли место на какой-нибудь реальной стройке случай отказа бригады от премии. Однако коллизия, противоречие, которое могло вести к такому факту, несомненно, созрело. Настроение, которое двигало героями «Премии», — подлинное настроение передовых рабочих, и не только строителей. В основе его — те же причины, что и в злобинском движении! Вот что ценно в «Премии»! Авторы фильма как бы предощутили, предвосхитили возможность такого поступка бригады, тем паче что главное, по-моему, в этой ленте, вовсе не сам отказ от премии — а точный, высококомпетентный анализ работы строительного треста, сделанный рабочими в содружестве с экономистом. Вот где нерв нашего времени! Заслуга авторов «Премии» прежде всего в том, что они уловили настроение общества, его состояние и явили нам проблему во всей ее остроте и злободневности. «Опередив» жизнь, они не просто продемонстрировали умение «держать руку на ее пульсе», но сделали свое искусство фактом общественного бытия. Художественно ярко показав процесс зрелого социального мышления своих героев, они тем самым помогли обогатить социальное мышление зрителя.

Вот это-то стремление включиться своим творчеством в гражданский, общественный контекст времени, к чему призывает нас партия, отличает нынешнее поколение советских кинематографистов.

И еще один характерный, на мой взгляд, момент.

НТР вызвала к жизни перемены не только в технике и технологии, в вопросах организации и управления производством, но и в общественной психологии. А если говорить о взаимоотношениях искусства и зрителя, то изменился зритель, изменились его требования к искусству. Кинематограф наш — с некоторым опозданием, правда, — сумел уловить эти изменения и ответить на требования зрителя. А требования эти определялись тем, что зритель во все большей мере стал видеть в искусстве не только форму проведения досуга, но форму общественной деятельности. Кино поняло, что оно обязано не только развлекать, но прежде всего будить мысль.

Согласен с товарищем Блиновым — нам важно сейчас не затоптаться на месте. Разобраться в общественной проблематике, в ее горячих точках, чтобы, отталкиваясь от достигнутого, двинуться дальше.

А это, конечно же, невозможно без постоянной, органической связи с современностью. Следовательно, прежде всего — с теми, кто делает эту современность на ее переднем крае. С нашими будущими героями. Тогда мы сумеем подняться на новый виток спирали...

●

Разговор о проблеме «Человек и НТР» неизбежно пришел к размышлениям о нравственности, о духовном мире, о формировании личности человека коммунистического завтра.

Слово снова взял **И. Семенов:**

— Нам сейчас, как никогда, важно сосредоточиться на проблемах воспитания молодого поколения. Очень многое здесь зависит от женщины — жены и матери. Вот они сидят здесь, наши женщины, и я уверен, что они со мной согласятся. Женщина столько же, сколько мужчина, отработает на заводе или в учреждении, потом она бежит по магазинам, примчится домой — ей надо покормить мужа, повозиться с детьми, приготовить обед, убрать... Перечислять и то устанешь. Да, конечно, общество старается облегчить женщине ее заботы — большие деньги вкладываются в ясли, детсады, «продленки» в школах; в наших домах и газ, и стиральная машина, и пылесос, и полотер — и все равно, хорошо известно из статистики, что женщина огромное время ежедневно тратит на хозяйственные заботы. А ведь она, товарищи, — женщина! Она хочет быть красивой, ухоженной, обаятельной. Ведь муж и жена — не только «хозяйство», но еще и любовь...

Теперь спрашивается, когда женщине-матери воспитывать детей? Ведь так уж

устроено природой, что в первые-то годы жизни к ребенку неизбежно ближе мать, чем отец. А в эти первые годы-то и закладываются основы личности, фундамент души будущего человека и гражданина. Чего в это время не сделаешь, упустишь — того не вернешь. И Макаренко об этом говорил.

Так я убежден: наши воспитательные проколы, нежелательные явления коренятся там, на старте «биографии». А ведь воспитывать ребенка — этому тоже надо учиться. Многие родители, и при свободном времени, воспитывать не умеют. К чему я все это? К тому, что пора всем нам ясно понять: воспитание детей и ведение семьи — одна из важнейших социальных функций женщины. И не просто понять, а сделать из этого практические выводы — законодательные, организационные, финансовые. Недавно газеты писали о развитии надомничества в ленинградской промышленности. Писали об организации этой формы труда с точки зрения экономической, в связи с нехваткой рабочей силы. А я думаю, что едва ли не главное здесь — какая-то попытка решить почти «заколдованную» задачу: совместить для женщины воспитание детей с производственным трудом, с заработком. Понимаю, что администрация фабрик исходит не из этой заботы, а из интересов производства. Общественность же, местные Советы должны заботиться о воспитании молодого поколения. Здесь — тематическая целина для кинематографа.

Фильм «Восхождение» я смотрел в зале нашего ПТУ. Идут на экране страшные кадры — Сотникова пытают, я смотрю потрясенный, а девчонки рядом весело чирикают, хвастаются одна перед другой брючками. Позади четверо парней ведут и вовсе малоприличный разговор. Пришлось даже одному дать затрещину. Затрещина — не воспитание? Верно. Но не выдержал. Вот они, результаты дефицита в воспитании. С чем ушли из зала эти юные зрители? И кино здесь просто обязано — нет, не сказать свое слово, а постоянно держать проблему в поле зрения, регулярно делать картины, посвященные воспитанию молодежи. Постепенно и упорно преодолевать бездуховность некоторой ее части. Слов нет, кинематограф делает на этой стезе существенные усилия: «Чужие письма», «Ключ без права передачи», «Розыгрыш»... Такие фильмы дают определенный воспитательный эффект.

Рабочий класс у нас в почете. Настоящий рабочий гордится своей принадлежностью к своему классу. Об этом у нас много пишут и говорят, призывая молодое поколение избирать делом жизни рабочие профессии. К сожалению, я знаю людей, у которых слово расходится с делом. Агитируя парней и девушек идти в ПТУ, становиться за станок, они отнюдь не стараются, чтобы их собственные дети оказались в составе рабочего класса, предпочитая для них судьбу инженеров, ученых, журналистов, артистов. Разрыв слова с делом вреден для общества. Об этом говорил Л. И. Брежнев с трибуны XXV съезда партии. Кино должно и, мне кажется, может найти художественные средства, чтобы исследовать явление, внести свою лепту в борьбу против этого разрыва.

— Дело здесь в ином, мне кажется, — сказала **О. Горожанкина**. — Я принадлежу к иному поколению, чем Игорь Николаевич Семенов, и для моих сверстников проблема здесь стоит немножечко не так. Нет у нас некоего «презрения» к рабочему труду. Не оно движет нами, а свойственное человеку постоянное стремление к чему-то большему. Хочется больше знать, больше уметь, получить профессию по способностям. Без такого стремления человек — неполноценен. Я уже ссылалась на «Спор о герое-сверстнике», опубликованный журналом «Искусство кино» [2], — там очень основательно проанализирована и эта проблема. Интересно и широко мыслят участники этого разговора, он очень полезен и нам, молодежи, и кинематографистам. Прежде всего — уровнем подхода к очень сложным и очень острым вопросам.

— Проблема обучения и воспитания в ПТУ — нравственного, эстетического, интеллектуального — это проблема завтрашнего дня

---

[2] «ИК», 1977, № 4.

советского рабочего класса, — сказал заместитель директора ПТУ № 6 **А. Дедко.** — Мы прежде всего отвечаем за пополнение, которое рабочий класс получит из стен ПТУ. Однако одни мы не можем обеспечить требуемое воспитание молодых.

Система ценностей, профессиональная и социальная ориентация складываются у молодых людей в школе. А ведь мы совсем недавно смеялись и плакали, читая характеристики поступающих к нам в ПТУ, вроде такой: «Способности средние. Организаторские способности посредственные. Интеллект невысокий. Рекомендуется в ПТУ». Мы авторам таких вот опусов говорили: подумайте, что вы пишете? Ваши ученики благодаря вам четко усвоили: раз ты серяк-троечник — путь тебе на завод, в рабочие. Славу богу, теперь характеристики отменили. Да и вообще произошли большие перемены к лучшему в постановке профтехобучения.

Товарищ Брежнев в одном из своих выступлений говорил, что для перемен в системе управления экономикой прежде всего необходимо, чтобы руководящие кадры преодолели некий психологический барьер, поняли, что время требует иных методов, чем те, к которым они привыкли. Так вот, я думаю, что в той сфере, о которой идет речь, тоже необходимо помочь людям преодолеть психологический барьер. Это непросто и нескоро, ибо он строился в массовом обыденном сознании долгие годы. Но преодолеть его необходимо. И, конечно, общество этого добьется. Здесь, убежден, весома миссия киноискусства — авторитетного организатора общественных настроений.

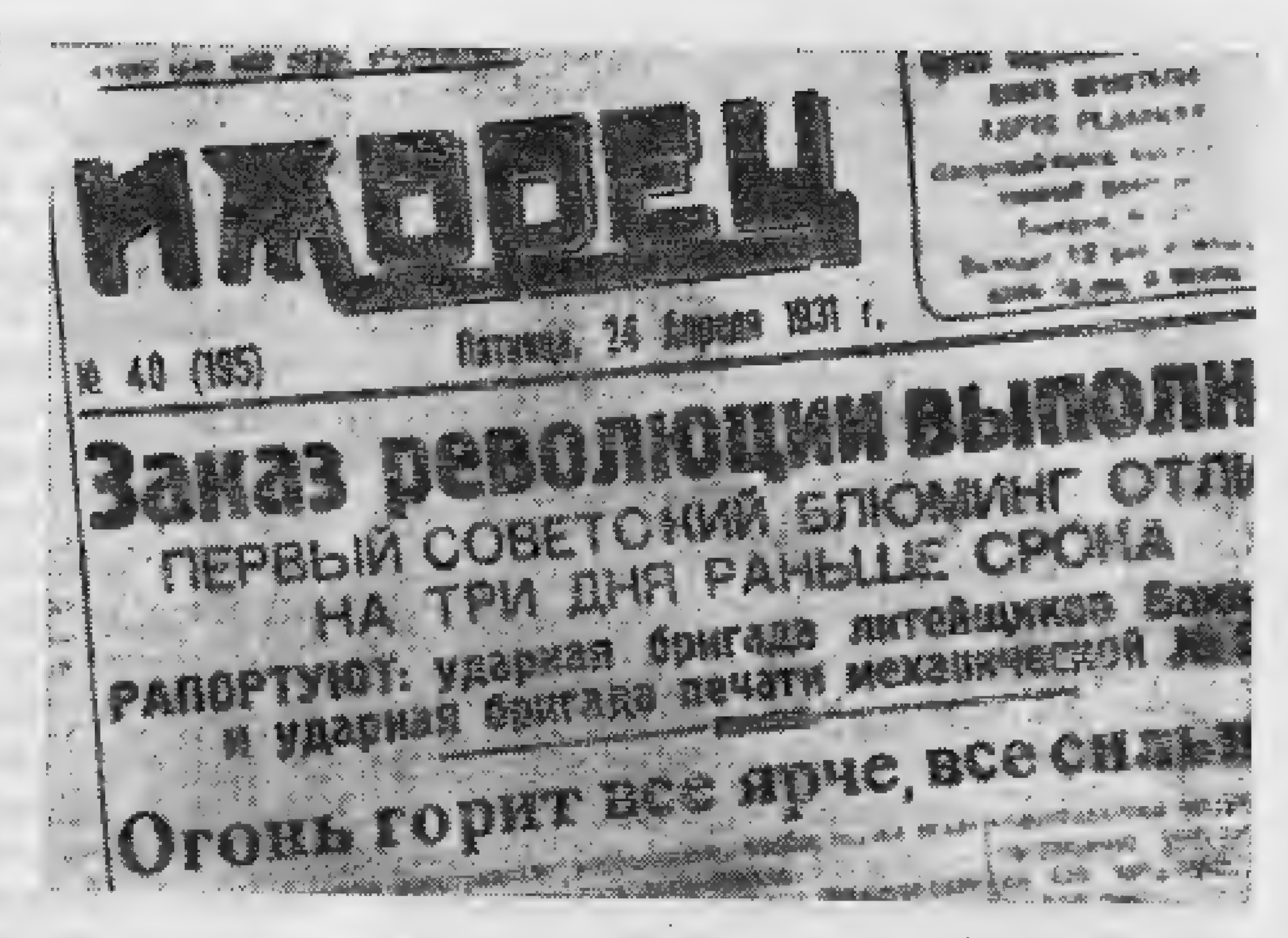
— Наша встреча за «круглым столом» «Искусства кино» — знак времени, — констатировал режиссер **И. Хейфиц.** — Свидетельство зрительской компетентности нашей народной аудитории. С одной стороны. А с другой — свидетельство естественной для советского художника «разомкнутости» его творческой жизни, глубины социальных интересов, жадного стремления быть в горниле времени. Здесь много говорится о ленфильмовских традициях. Конечно же, мне, несколько причастному к их созданию, это приятно. Не само упоминание о них, но тот несомненный факт, что современный «Ленфильм» стремится их продолжать. Суть и характер разговора за «круглым столом» на Ижорском заводе в какой-то мере — «работа» этих традиций. А как он интересно разворачивается, этот наш сегодняшний разговор! Мне близки по духу ваши выступления, товарищ Семенов. Очень близки. Мне понравилось ваше выражение: сюсюкающие фильмы никому не нужны. Абсолютно верно! Искусству пора перестать сюсюкать! В переводе с метафорического на обычный язык сюсюканье — это боязнь смотреть в глаза правде. А надо смотреть безбоязненно. Это и есть высокий реализм. И мы боремся с сюсюканьем. Потому что «сюсюкающим» искусством мы никого не воспитаем! И вы совершенно правы, говоря: личность начинается в семье, все — и хорошее и плохое — начинается в семье. Когда товарищи возмущаются здесь теми или иными нравственными прорехами нашими — выявляются ли они в эмоциональной «непробиваемости» некоторых молодых людей или в «престижном» высокомерии вполне взрослых,— не приходит ли вам на память предупреждение, которое сделал всем нам с трибуны XXV съезда Л. И. Брежнев: «Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии»?

Г. Тихомиров высказал в этой связи такую точку зрения:

— Мещанской психологии противостоит подлинная интеллигентность. Мне кажется, именно это имел в виду товарищ Брежнев, когда говорил о необходимости повышать идейно-нравственный и культурный уровень людей.

Мы сегодня много размышляли о славных традициях «Ленфильма», о связях советского киноискусства с народом, о том, как экран отвечал и отвечает на жгучие запросы времени. В этой связи мне хочется вспомнить удивительный, поистине новаторский фильм

Есть первый советский блюминг!



ИЖЕВЕЦ

№ 40 (195) Пятница, 24 апреля 1931 г.

Заказ революции выполн

ПЕРВЫЙ СОВЕТСКИЙ БЛЮМИНГ ОТЛ

НА ТРИ ДНЯ РАНЬШЕ СРОКА

РАПОРТУЮТ: ударная бригада литейщиков

и ударная бригада печати механической

Огонь горит все ярче, все силь

присутствующего здесь Иосифа Ефимовича Хейфица и Александра Григорьевича Зархи «Депутат Балтики». Это был фильм о настоящем русском интеллигенте! До Зархи и Хейфица тема интеллигенции существовала в искусстве как тема перевоспитания, перестройки колеблющихся, мечущихся, рефлексирующих дореволюционных интеллигентов, раздвоенных и понимающих свою неполноценность рядом с пролетарием. Зархи и Хейфиц впервые сказали во весь голос правду о тех интеллигентах, которые, как писали режиссеры, «бросились с головой в революцию в тот момент, когда они еще не могли знать, на чьей стороне будет победа». Это историческая заслуга авторов и «Ленфильма». Они вылепили замечательную, яркую фигуру ученого-борца, интеллигента. Увековечили русского интеллигента в революции. Так что же такое интеллигент и интеллигентность сегодня? На нынешнем этапе нашей истории, когда мы построили развитой социализм и идем к коммунистическому обществу?

— Коротко определить понятие «интеллигент» невозможно,— сказал **И. Хейфиц.**— Это было бы неправильно. Интеллигент — понятие сложное. Его можно рассматривать с точки зрения социальной — это одна характеристика. С точки зрения моральной — другая. Наконец, с точки зрения интеллектуальной — это третий подход.

— А мне думается,— продолжил **Г. Тихомиров,**— что интеллигентность по своему смыслу очень близка к нравственности и духовности. Они не идентичны, но чрезвычайно родственны. Об этом, кстати, подробно рассуждали участники «Спора о герое-сверстнике», на который ссылалась Горожанкина. Исходя из высказываний товарища Брежнева, нам необычайно важно пестовать и взращивать интеллигентность. Новое поколение ленинградских кинематографистов сегодня — как Зархи и Хейфиц сорок лет назад — едва ли не первыми подняли тему современного советского интеллигента. В фильме Авербаха «Монолог» герой профессор Сретенский предстает как интеллигент новой формации, интеллигент народный по корням своим, по интересам. Он утверждает это с гордостью, как звание, отмечающее советского человека высокой духовности, умеющего отстаивать свои гражданские принципы. Отстаивать стойко, но негромко. Подобно глубокой воде: наверху спокойна, не шумит, а глубина — дай бог...

Прежде всего это важно для формирования молодого поколения. И заметьте — почти все фильмы, трактующие этот комплекс проблем, выходят с ним на молодежь: либо через молодых героев, либо к молодому зрителю, либо и то и другое одновременно. И «Монолог», и «Чужие письма», и «Ключ без права передачи», и «Розыгрыш». Всюду красной строкой проходит мысль о восприятии молодыми людьми — по наследству — высоких духовных ценностей, носителями которых являются люди старших поколений. Ибо подлинная интеллигентность в России имеет глубокие исторические корни. Важно ныне, наполняя эту категорию новым, коммунистическим содержанием, заботиться о сохранении, передаче по наследству того, что идет «от корней».

— Есть еще одно качество личности, которое обязательно входит в понятие «интеллигентность»,— сказал **И. Семенов**. — Помню фильм «Доживем до понедельника». Неподражаем там Тихонов. Едва ли это не лучшая его работа. Помните, как он рассказывает ребятам о лейтенанте Шмидте? Он ставит акцент на слове «гражданин»! Так вот — «интеллигент» и «гражданин» неразрывны. Более того, гражданственное начало — стержень, оно скрепляет все остальные качества интеллигентного советского человека. Поэтому сегодня принадлежность к интеллигенции, с моей точки зрения, не зависит от рода занятий. На свет явилась новая социальная категория: рабочий-интеллигент. Это, по-моему, историческое событие. Ибо эта фигура соединяет в себе качества, воспитанные принадлежностью к рабочему классу, к трудовому заводскому коллективу, с одной стороны, и высокий интеллект, широту кругозора, эрудицию, тонкую духовную организацию, свойственную интеллигенту, — с другой.

Думаю, что пора эту небывалую никогда в истории социальную фигуру исследовать средствами искусства, понять, что она несет с собой и развитию личности, и коллективу, и всему обществу.

— Думаю, что разговор о духовно-нравственной сфере, о проблемах воспитания здесь как нигде более уместен,— начал свое выступление режиссер **И. Авербах.** — Важнее этих проблем нет ничего на свете. В последних двух своих фильмах, «Монологе» и «Чужих письмах», и в той картине, которую делаю сейчас, пытаюсь в меру сил эти проблемы затронуть.

Разговор об интеллигенции сегодня волнует меня в двух ипостасях, что ли. Первый план — это исследование вопроса: каков сегодняшний советский интеллигент, что в нем нового в сравнении с первыми поколениями советской интеллигенции, какую роль играет интеллигенция в жизни современного социалистического общества. Второй план — связь нынешних поколений с прогрессивной интеллигенцией прошлого века: ничто не появляется на голом месте. Конечно же, образ профессора Полежаева — недостижимая классика. Но я позволяю себе, выбирая и лепя своих героев, вести отсчет от него!

Да, можно быть образованным и воспитанным, но не иметь морального права называть себя интеллигентом. Лично для меня определяющим в понятии «интеллигентный человек» является уровень его нравственного развития. Поступать так, чтобы, не придавая особого значения своей персоне, как можно полезнее быть людям, стараться делать добро. Думать о ближних и дальних — об интересах общества. Гражданственность? Да, можно эти свойства назвать именно так. О таких, в сущности, людях я и пытаюсь делать свои ленты.

Герои «Монолога» и «Чужих писем» — Сретенский и Верочка — они совершенно разные люди, но в главном они близки. Помогать людям быть людьми — вот та главная человеческая задача, которую они ставят перед собой и стремятся решить. И критика и зрители упрекали их в некоторой пассивности. Я с этим категорически не согласен. По-моему, они очень активные люди. Но их активность не внешняя, она сопряжена с внутренней душевной работой, постоянным поиском, невидимым со стороны. Чтобы понять такого человека, нужно в него всмотреться.

У Николая Заболоцкого есть такие строчки:

Не позволяй душе лениться.
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь...

Вот что, мне кажется, отмечает истинно интеллигентного советского человека. Искусство должно пробуждать это стремление, должно беспокоить человека, будить в нем мысль, учить его понимать время и сограждан. Только тогда оно выполнит свою высокую гражданскую миссию.

●

А потом вспыхнул за «круглым столом» спор о некоторых внутренних проблемах киноискусства. Этот спор лишний раз показал, насколько вырос зритель, насколько углубилось его понимание специфики искусства как особого феномена сознания, как творчества, как явления нашей духовной жизни. Кто может сомневаться, что это итог развития и совершенствования исторически небывалой системы отношений между искусством и народом, итог заботы партии об образовании и воспитании широких масс, результат того, что в центре нашего социалистического строя стоит Человек во всей многосторонности его стремлений и потребностей!

А повод к началу спора дала картина режиссера В. Шешукова «Полковник в отставке».

— В этой ленте взята очень важная для нас, воспитателей рабочей смены, проблема наставничества, — сказал **А. Дедко.** — Она интересна и преподавателям, и рабочим, и нашим учащимся, которые узнали себя в молодых ребятах-героях...

— Не согласен, — откликнулся **Г. Тихомиров.** — Тема, не спорю, актуальна, взята из самой жизни. Но суть-то — человеческая суть наставничества — не раскрыта. Не создан характер наставника, не раскрыты его отношения с молодыми рабочими, не показаны мотивы, которые им движут. Куда подробней, хотя и сумбурно, занялся постановщик перипетиями личной жизни своего героя — а это гарнир, если полагать темой наставничество. Иными словами, проблема есть, фильма о наставничестве нет.

— Проблема очень уж нужная, — сказал **А. Дедко.**

— Так проблема — не все. Это только начало. Мы же ведем речь об искусстве. Все дело в том, как проблема решена художественно! Есть ли в произведении полнокровный, живой герой!

Вот так вырисовался первый вопрос: проблема фильма и ее воплощение.

— Вот мы слушали выступление товарища Семенова, темпераментное, исполненное чувства и мысли, — заявил **И. Хейфиц.** — И я снова подумал: все-таки искусство должно потрясать. Если искусство оставляет человека холодным, если оно не потрясает, если оно не в силах заставить его не спать ночь и все возвращаться и возвращаться к впечатлениям от фильма — такое искусство обречено на слабый — «тепленький» — контакт со зрителем. Искусство должно потрясать! Вы говорите, важная проблема. Одно дело — тема, проблема в жизни, другое — предмет ли она искусства? Или — лишь газетной статьи либо журнального очерка? Вот еще один важный критерий, с которым художник обязан подходить к проблемам действительности.

— Потрясать? — переспросила **О. Горожанкина.** — Но это ведь не всегда возможно. Разве все важное в жизни нас потрясает? Есть же и иные степени человеческих реакций. А вот навести зрителя на размышления, заставить думать — разве это для произведения искусства не обязательно? Да, в искусстве экрана все хорошо, если это искусство: и комедия, и мюзикл, и детектив. Но серьезный, социальный и психологический фильм — это особенно важно и прекрасно. И совершенно необходимо молодежи!

Еще на одном плацдарме столкнулись точки зрения.

— Позвольте мне несколько слов о картине «Сладкая женщина» В. Фетина, — вступил в разговор заведующий массовым отделом Дворца культуры **В. Гензер.** — Редкая, на мой взгляд, картина! Давайте посмотрим, какой еще фильм идет от отрицательного персонажа? Везде и всегда в центре положительный герой — в «Старых стенах» и в «Полков-

нике в отставке», в «Ключе без права передачи» и «Премии» — да в любой ленте. Развивается сюжет, всевозможные метаморфозы может претерпевать этот положительный герой, оставаясь положительным. И вот резким контрастом появился фильм, где все задействованы применительно, простите за выражение, к дряни! Главная-то героиня, Аня Доброхотова,— дрянь. Мещанка. Но мещанка, вполне добропорядочно, конформно вписавшаяся в свою среду — вот что еще примечательно в ленте. Внешне-то она — достойный член коллектива, профсоюзный деятель, у нее двадцать лет стажа — непрерывного, заметьте! — грамоты, награды. Взгляните на нее другими глазами — глазами «набежавшего» газетного репортера — так ведь статью можно для «Вечерки» написать: «Рабочий человек». А на поверку... при резком свете настоящего искусства... Кстати, характерно, как она сама к этому искусству относится: ей важно, чтобы все было просто и понятно, что в стихах, что в фильмах. «А то иногда сидишь, как дурочка, непонятно вообще, за что деньги отдала...» Вот она какая, Анна Доброхотова, «сладкая женщина». Она сталкивается с разными людьми, с плохими и хорошими, по преимуществу — с хорошими. Но ее пустая душа, ее сугубо «вещный» взгляд на вещи, прошу прощения за каламбур, ее воспитание не дают ей ни с кем войти в человеческий контакт, достичь сердечного взаимопонимания.

И что особенно ценно: авторы не дают готовых рецептов по «перевоспитанию» героини. Более того — и суждений жестких о героине они не выносят. Никакого навязчивого резюме в фильме нет. Все, что мы выносим из картины, мы выносим сами. Самостоятельно делаем выводы. На это и рассчитан фильм.

— Это хорошо? — спросили с места.

— Это прекрасно! Когда-то среди зрителей у нас была масса людей с двумя-тремя классами образования. Тогда, быть может, и следовало разжевывать суть фильма. Сейчас мы малость пограмотнее. Так не надо нам ничего навязывать, разъяснять однолинейно. Фильм, как любое произведение искусства, должен говорить сам за себя. Движением сюжета. Движением характеров. Иосиф Ефимович Хейфиц совершенно справедливо сказал: «Искусство должно потрясать». Так вот, после «Сладкой женщины» я вышел из зала потрясенный. Потрясенный его непохожестью. Его доверием ко мне, зрителю. Тем, что он видит во мне человека со своей головой на плечах и предоставляет возможность и право самому все прочувствовать и продумать. Без костылей. Без подпорок. Этот расчет на зрителя думающего — тоже традиция нашего кинематографа. Студии «Ленфильм», по-моему, в том числе.

Противоположную точку зрения высказала сотрудник техотдела завода **А. Шейко:**

— Вот тут товарищ Гензер одобрял авторов фильма, если они не навязывают зрителю свой взгляд на героев и на происходящее на экране. А я как раз хотела начать именно с того, чтобы призвать: товарищи режиссеры, люди искусства, не бросайте нас, зрителей, на произвол судьбы, объясняйте смысл произведения! Вот я смотрела некоторые фильмы... Знаете, сидишь в зале, глядишь на экран, а уходишь — и не понимаешь, что хотел автор сказать, как надо понимать то, что показывали, что режиссер хотел мне внушить и что хотел от меня. На протяжении фильма не чувствуешь авторской дирижерской палочки. С удивлением уходишь из кино. Понимаете? Вот, например, та же «Сладкая женщина». А если человек незрелый? Какое у него мнение может создаться об этом фильме? Что он вынесет из зала? Вот я и считаю, что такой прием — оставлять зрителя в недоумении, не сказав ему четко, какова мораль фильма, — не всегда правилен. Проблему надо не только ставить, но и подсказывать, как ее решать.

— Моя позиция ближе к Гензеру,— сказал режиссер кинокорпункта при БНТИ **В. Костриков.** — Полагаю, что одно из условий, которым должен удовлетворять фильм, чтобы привлечь зрителя, таково: картина не должна предлагать готовое решение, она должна наводить на размышления. Так называемый идеальный герой, без которого не может су-

ществовать фильм, ставящий все точки над «и», наверное, имеет право на жизнь. Но уверен: куда сильнее действует на аудиторию, заставляя нас думать и проявлять свою позицию, тот фильм, что ставит перед нами проблему.

Слово взял заместитель секретаря парткома Ижорского завода **В. Скукаревский:**

— Вполне согласен с товарищем Хейфицем: фильм должен потрясать. По крайней мере, не оставлять равнодушным. И конечно же, художественному произведению присуще возбуждать мысль. Разжевывать зрителю проблему картины, мне кажется, не стоит. Зачем привыкать к тому, что автор все тебе разложит по полочкам? О чем же тогда размышлять нам с вами? Нет, мысль должна рождаться у зрителя — рождаться, подтолкнутая, если так можно выразиться, экраном.

Сегодня, за «круглым столом» «Искусства кино», вступили в контакт в поисках общего мнения по некоторой сфере проблем современного советского киноискусства и жизни современного производственного коллектива, с одной стороны, профессионалы-кинематографисты, с другой — профессионалы-производственники: рабочие, инженеры, партийные и комсомольские работники. Это знак нашей социалистической эпохи. Наш сегодняшний «круглый стол» — та самая «капля воды», где отражается вся диалектическая система взаимоотношений и взаимодействий между искусством и народом, которой не было и не могло быть до Великого Октября. И мы с вами сегодня еще раз убедились, как плодотворны — для обеих сторон — такие вот творческие, я бы сказал, интеллектуальные контакты. Интеллектуальные, ибо они высекают искру мысли. Интересной, яркой, индивидуальной, иной раз — неожиданной мысли! Мысль — главное. Не даром это слово, в разных сочетаниях, но применительно именно к киноискусству произносил за последние годы товарищ Брежнев: будить мысль; обогащать социальное мышление; обогащать историческую память... Действенно помогать воспитанию советского патриотизма и пролетарского интернационализ-

Великая Отечественная...
Из цеха — на передовую

ма, активно противостоять идеологии империализма — это ведь тоже непосредственнейшим образом связано с мыслью. Не сомневаюсь: над тем, что сегодня здесь говорилось, все основательно подумают!

— Участники нашей встречи по-разному подходят к некоторым проблемам киноискусства,— констатировала **Н. Игнатьева.** — Вот разгорелся здесь спор — одни полагают, что, ставя проблему, фильм не должен «бросать зрителя на произвол судьбы» и тут же, в рамках картины, растолковать, как эту проблему решать. Другие считают, что дело искусства — ставить проблему, подталкивая зрителя к размышлению над нею. Вопрос дискуссионный. У каждого есть на него, естественно, свой ответ. Мне в принципе ближе вторая точка зрения. Подкреплю ее ссылкой на такого глубокого и яркого писателя, как Юрий Трифонов. В одном из интервью он сказал: «...Некоторые читатели склонны воспринимать слова об «учебнике жизни» слишком буквально. Литература не есть в этом смысле «учебник», «задачник», где на последней странице можно подсмотреть ответ. Она не должна решать что-то за нас, вместо нас, она нас учит решать. А уж решать каждый раз должны мы сами».

Вместе с тем существуют произведения, которые не только выдвигают на обсуждение определенную проблему, но и предлагают читателю, зрителю пути ее решения. Вспомним здесь «Председателя» или «Премию» — фильмы, получившие широкий общественный резонанс. В конечном итоге все определяет глубина постановки вопроса, художественная убедительность экранного воплощения.

Обсуждение заключил своим выступлением директор объединения «Ижорский завод» **Л. Тупицын.**

— Характерная черта советского искусства заключается в том, что оно сосредоточивает свое внимание на самых ключевых явлениях, проблемах, противоречиях эпохи. Такова традиция советского киноискусства, которое, как и вся советская художественная культура, исходит из того, что искусство — не забава, а школа — нет, университет! — нравственности, духовности, идейности, социального мышления и эстетического чувства. Вот почему на всем протяжении своей истории советский экран так пристально вглядывался в рабочего человека, в души, умы и сердца тех, кто строил нашу индустрию, сельское хозяйство, а тем самым, в процессе этого строительства, созидал и саму человеческую душу — душу человека нового мира.

Чтобы не быть голословным, обращусь к нашему заводу. Тем паче что, думаю, товарищам кинематографистам небезынтересно будет узнать некоторые дополнительные подробности о коллективе, с которым они связаны столь тесными отношениями.

Ижорский завод — ячейка нашей экономики. Немаловажная ячейка. Дело наше — энергетическое машиностроение. О развитии его — всегдашняя забота ЦК партии и правительства, лично товарища Леонида Ильича Брежнева.

Мы выпускаем атомные реакторы. В этой — десятой — пятилетке их выпуск должен быть увеличен втрое. Это очень сложная задача. Чтобы решить ее, мы должны освоить огромные средства, выделенные нам на капитальное строительство в эти пять лет. Сумма эта — стоимость сегодняшнего Ижорского завода. Иначе говоря, за пятилетку мы должны построить еще один Ижорский завод, который создавался, ни много ни мало, четверть тысячелетия. А в следующей пятилетке нам на капитальное строительство выделяется уже втрое больше! Таковы темпы роста. Они вызваны потребностью страны в атомной энергетике. Минеральное топливо и гидроресурсы не в состоянии уже обеспечить прогрессивное развитие энергетики — основы всего народного хозяйства. Поэтому у нас, в Советском Союзе, как и во всех развитых странах мира, упор делается на развитие энергетики атомной. Решая эту задачу, мы придаем огромное значение техническому прогрессу, направленному на резкое снижение трудоемкости, механизацию и автоматизацию производственных процессов. Что касается качества, то оборудование для АЭС, по своей специфике, должно быть просто идеальным.

Итак, четыре Ижорских завода за 10 лет! Но построить их — мало. Надо обеспечить вновь

построенные производственные площади нестандартным, а порою уникальным оборудованием, научить персонал новой технологии, создать из людей коллективы, которые бы органически вписались в существующий многотысячный коллектив ижорцев. Кстати сказать, в новых цехах будет работать вчетверо меньше народу, чем в существующих,— вот какая сразу закладывается прогрессивная технология! Это огромное достижение инженерной мысли.

Почему именно Ижорскому заводу выпала такая честь? Мы один из старейших металлургических заводов страны. Исторически так уж сложилось, что все уникальное в металлургии впервые создавалось у нас. У нас сегодня самая большая в стране печь по электрошлаковому переплаву, по вакуумно-дуговому переплаву. Мы можем делать сегодня самый большой в стране слиток. А сейчас готовимся дать слиток весом в 500 тонн. (Замечу, что именно на Ижорском заводе в свое время наладили производство больших броневых плит и именно нашей броней были одеты корабли — символы русской революции: броненосец «Потемкин» и крейсер «Аврора».) Для изготовления корпуса атомного реактора необходима заготовка весом в 200 тонн, а весь реактор весит около 4 тысяч тонн — два тяжелых железнодорожных состава! Таким образом, уникальность нашей металлургической базы есть первая причина размещения этого заказа у нас. Вторая причина — наши традиции в машиностроении, в тяжелом машиностроении. Мы делали первый в стране блюминг. В сегодняшней реконструкции завода упор делается на модернизацию машиностроительного производства. Нам очень помогают ленинградская партийная организация, хозяйственные органы города. Не все у нас идет гладко, бывают и сложности, и трудности, и ошибки, нам есть над чем работать — и это тоже интересно. О чем хочу сказать особо. Об абсолютной безопасности нашей атомной энергетики и для окружающей среды и для здоровья людей. Мы этому придаем основополагающее значение. Прежде всего исходя из главного принципа нашего социалистического строя, ставящего в центр всего Человека. Следовательно, все, что мы делаем, мы делаем для человека.

Товарищ Васильев упрекал здесь ленфильмовцев за то, что они не делают фильмов специально о нашем заводе. В такой постановке вопрос, на мой взгляд, неправилен.

Оборона Ленинграда. Выпускали и такое оружие: конная пулеметная бронеточка

Суть, конечно же, не в том, какой завод изображают мастера кино — Ижорский или станкостроительный. Суть в тех конфликтах, в своеобразии человеческих фигур, которым посвящен фильм. И вот тут-то я позволю себе заметить, что дело не в Ижорском заводе как таковом, а в том, что характер производства, коим мы занимаемся, порождает коллизии уникальные. Что же касается людей, то, как любое новое и небывалое, наше производство, словно магнитом, притягивает людей своеобычных, талантливых, острых. Атомная энергетика, во всем комплексе проблем, формирующих ее развитие, — явление захватывающее!

Уверяю вас, не менее захватывающее, чем кинотворчество!

Вот почему, думаю, особый интерес мастеров искусства к нашему заводу был бы оправдан и дал бы, не сомневаюсь, высокий выход «продукции». Тем паче что в «производственной теме» — хорошо, что ленфильмовцы это сами почувствовали, — после «Старых стен» и «Премии» коллектив вроде бы в «холостом пробеге». А ведь высокая оценка этих фильмов обязывает двигаться вперед и вперед.

Покуда же наше искусство с непонятной робостью присматривается к одному из самых внушительных и ярких проявлений идущей НТР. Гидроэнергетике в этом смысле повезло несравнимо больше. Тут и стихи, и поэмы, и художественные полотна, и фильмы, и романы, и даже... балеты. Но не в обиду будет ей сказать, гидроэнергетика — это вчерашний день технического прогресса. Будущее энергетики — в освоении атомного, ядерного топлива. Притом, будущее это закладывается сейчас нашими современниками. И искусству — ей-же-ей! — не пристало стоять в стороне от этого торжества человеческого разума.

Разве неинтересно показать людей, творящих такое чудо? А борьба идей, не прекращающаяся ни на минуту? Она полна подлинного драматизма, страстей, сшибки характеров. Разве это не благодарный материал для искусства? Слышал, что сейчас на «Ленфильме» запущен в производство сценарий П. Попогребского «Стою над снегами» — о строителях атомной электростанции. Сам факт отрадный. А какой будет фильм — поглядим...

Конечно, «наша тема», быть может, еще больше, чем другая, требует глубокого знания проблем, близкого знакомства с производством и его людьми. Мы рады помочь. У нас уже есть опыт — написал же Игнатий Дворецкий сценарий, а потом пьесу на материалах жизни нашего завода! Пожил у нас, сроднился с коллективом, понял наши проблемы, увидел своеобычный и современный характер — и получилась у него острая, интересная вещь, вокруг которой, если не ошибаюсь, и по сю пору не утихли споры. Раз спорят — значит произведение нужное и полезное. Бесспорного-то в искусстве настоящем не бывает...

Так вот, хочу сказать: опыт Дворецкого никому не заказан. Будьте смелее, инициативнее, товарищи кинематографисты! Это ведь в традициях «Ленфильма». Кстати, о традициях. Здесь упоминали «Встречный» и историю его появления. Так ведь создателям картины было, видать, не безразлично, на каком материале ее строить — все действие вертится вокруг небывалой тогда, уникальной турбины. Ведь это закон: новейшее производство — оно порождает новейшие коллизии, конфликты, противоречия. А это есть хлеб искусства!

Повторю еще раз: все в нашей стране — для человека и во имя человека. Человек — самоцель нашего общества. Созидание духовно-нравственного стержня личности поэтому главная забота общества, партии, искусства, трудовых коллективов. Так что и здесь мы с вами, товарищи кинематографисты, работаем рядом.

Такова наша общая традиция.

●

Выступая с Отчетным докладом ЦК на XXV съезде Коммунистической партии Советского Союза, Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев сказал, характеризуя нынешний уровень отношений искус-

ства к действительности: «Идет живительный процесс обогащения искусства знанием жизни и, с другой стороны, дальнейшего приобщения многомиллионных масс трудящихся к ценностям культуры».

Встреча за «круглым столом» «Искусства кино» наглядно продемонстрировала, как благотворен этот процесс, на конкретном примере — связей между коллективами киностудии «Ленфильм» и объединения «Ижорский завод».

Она показала, эта встреча, каких высот в сфере мысли, в сфере понимания и творческого преломления художественной культуры может достичь каждый советский человек, к какому бы слою общества он ни принадлежал, какой бы профессией ни занимался.

Третий орден ижорцев! Ударник коммунистического труда каменщик В. Ткачев крепит макет на заводоуправлении

Диспут, страстный, горячий, обстоятельный, показал также, сколь необходимым стало подлинное искусство широким массам — поистине наравне с «хлебом».

Из частного этого события — разговора за «круглым столом» редакции «ИК» — можно сделать и такой существенный вывод: главное завоевание шести десятилетий, истекших после Великой Октябрьской социалистической революции,— это сам советский человек, строитель коммунистического общества, субъект и объект коммунистического искусства.

Родина, партия верят в молодое поколение.

Л. Брежнев

«Живет такой парень»
«Это мы не проходили»
«Я шагаю по Москве»
«Мой друг — человек несерьезный»
«Романс о влюбленных»

«Начало»
«Дочки-матери»
«Сто дней после детства»
«Человек на своем месте»
«Дом, в котором я живу»
«Розыгрыш»
«Ждем тебя, парень!»
«Минута молчания»
«Ключ без права передачи»

ОКТЯБРЬСКОЙ ПРИСЯГЕ ВЕРНЫ...

Сулико Жгенти

Патриотизм — наша тема

Вот уже свыше трех десятилетий на наши экраны выходят новые и новые фильмы о Великой Отечественной войне. Подвиг народа стал святой темой нашего искусства, искусства кино, в частности. Я часто размышляю: что движет художником, который обращается к военной теме? Память ли о павших тревожит его сердце? Долг ли оставшегося в живых движет его воображение?

Да, конечно! Но не только. Великая Отечественная война стала историей. Тридцать с лишним лет отмечаем мы День Победы. Но военная тема не будет темой исторической до тех пор, пока не перестанет существовать угроза новой войны. Военная тема, как я это понимаю, — это форма осознанной ответственности нашего поколения перед будущими. Вот почему мы обращаемся к материалу минувшей войны и не устаем создавать и смотреть фильмы о войне.

Мы потеряли в этой войне двадцать миллионов людей, среди которых — 475 тысяч грузин. Мне не было 17 лет, когда я ушел на фронт. Я ощущал себя частью всей нации, частью всего нашего советского народа. Я не мог оставаться дома. Что жило во мне тогда? Жажда подвига! Отвага молодости! Долг перед моими близкими, односельчанами! Сейчас трудно, да и не так уж важно установить мотивы моего решения. Но в чем я отдаю себе отчет, так это в волшебной силе искусства, сформировавшего мой духовный мир, мою мораль. Мальчишкой я смотрел «Чапаева», «Щорса», «Котовского». Высокая романтика, героический пафос этих лент, неотразимое обаяние героев, бесспорно, повлияли на все наше поколение. Иметь идеалом таких героев, стремиться быть похожими на них, быть достойными их славы — счастливая доля моих сверстников.

Я думаю: какими сегодня должны быть фильмы о войне? Как выполнить одну из важнейших задач партии, поставленную Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Леонидом Ильичом Брежневым в его приветствии участникам и гостям кинофестиваля в Риге, — воспитать у молодежи «готовность встать на защиту завоеваний социализма»!

Военный материал являет собой уникальную возможность наглядно продемонстрировать нашему зрителю величие советского патриотизма, нравственную красоту и гармоничность общества, рожденного Октябрем. Киногерои моей молодости — Щорс, Чапаев, Котовский — и сегодня остаются в строю, а рядом с ними встали Александр Матросов, Алеша Скворцов, девушки из «Зорь...». Но этот ряд никогда не должен кончаться. Ведь тема войны в наших творческих и тематических планах значится как военно-патриотическая тема. Иначе говоря, фильмами о войне мы обязаны воспитывать у зрителя, особенно у молодежи, отличительные качества советского патриотизма.

Есть еще один аспект раскрытия и воплощения этой темы в кинематографе, о котором мне хотелось бы сказать.

Война — это кровь и пот, это смерть. Но война — это и романтика, и героизм, и торжество справедливости. Я говорю о войне, которую мы выиграли. Мы должны все время помнить, что мы победили. Должны уметь показывать, что победа, доставшаяся нам такой дорогой ценой, была закономерна, неизбежна. Это может нам открыть новые грани военной темы в искусстве. Я мечтаю, к примеру, о героической комедии на военном материале. Думаю, мы в кино подошли к такому рубежу, когда, не оскорбляя памяти павших,

не облегчая тему, мы вправе вспомнить и то светлое, что было на войне. Прошли годы, и — таково уж свойство человеческой памяти — я стал забывать ужасы войны. Но я помню, очень хорошо помню, своих друзей — веселых и отважных, помню то особое, неповторимое ощущение простоты и надежности человеческих отношений, которое помогало нам тогда жить. Да, жить! Ведь война шла долгих четыре года, и не из одних атак, окружений, переходов и потерь состояла она. Все эти четыре года мы жили полнокровной жизнью, и, может быть, это странно прозвучит, но, находясь рядом со смертью, мы думали не о ней, а о том, как будем жить.

У каждого художника своя палитра. Это прекрасно, ибо порождает многообразие искусства. «Освобождение», «Горячий снег», «Блокада», «А зори здесь тихие...», «Восхождение», «Двадцать дней без войны», «Они сражались за Родину»... — вот далеко не полный перечень важных фильмов последних лет, посвященных народному подвигу. Какие они разные, эти фильмы, и как — каждый по-своему — необходимы они нашему искусству, нашему зрителю.

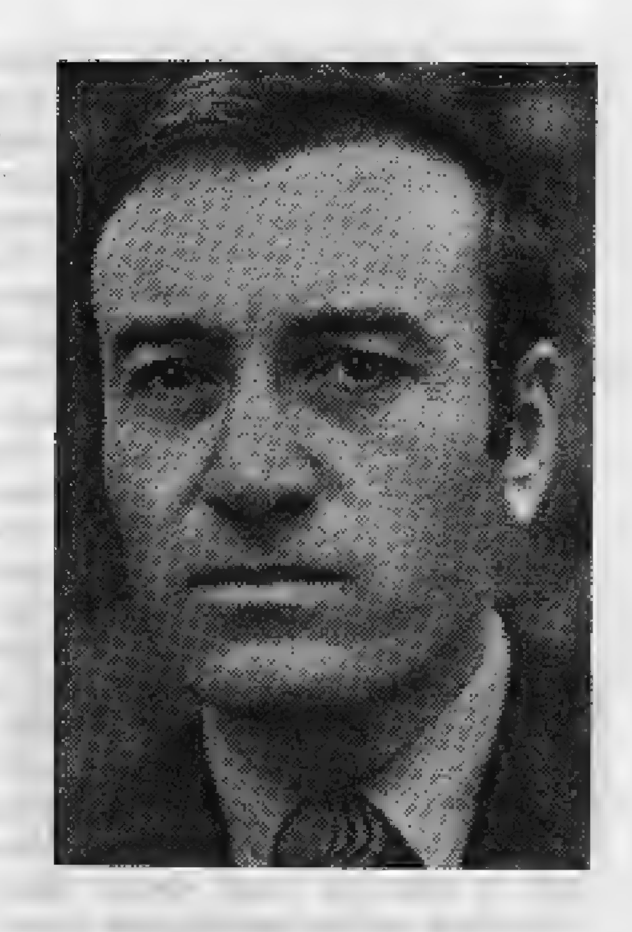
А вот я хочу написать сценарий о своих друзьях-разведчиках. Их работой на фронте было добывание «языков». Помню свое первое появление в блиндаже однополчан. У меня с собой были плакаты той поры, их все знают — «Убей врага», «Раздави фашистскую гадину»... Я решил украсить ими стены блиндажа, считая, что эти плакаты помогут укрепить боевой дух моих друзей и мою собственную ненависть к врагу. Пришел старшина, посмотрел на дело рук моих и приказал: «Снять. Это не наша цель — убивать, — наставительно произнес он, — они нам нужны живыми». Пустяковый эпизод, но память хранит его как штрих войны, как яркую краску в портрете этих легендарных ребят, весело и лихо живших на войне. Я считаю, что мы обязаны своим искусством пробуждать в людях оптимизм, все лучшее, что так свойственно человеческой природе. Патриотизм немыслим без этого чувства, поднимающего человека над самим собой.

Уже вступило в творческую жизнь поколение кинематографистов, не знающих по своему личному опыту, что такое война. Они делают и будут еще долго делать фильмы о войне для тех, кто лишь по их лентам будет судить об этой поре нашей истории. Но если в сердце художника, взявшегося за эту тему, жива боль предков, если душа его сохранила трепет к памяти дедов и отцов, мы можем быть уверены в нашем будущем. В нашем мирном будущем.

С трибуны XXV съезда КПСС Леонид Ильич Брежнев так говорил о произведениях искусства, посвященных Великой Отечественной войне: «...Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста».

Высокая оценка партией, лично товарищем Л. И. Брежневым труда художников, работающих над военной темой, вдохновляет и обязывает одновременно.

Тбилиси



Ходжакули Нарлиев

Наше кровное

Первые туркменские фильмы появились в 30-е годы, всесоюзное и международное признание мы обрели в послевоенное время... Казалось бы, совсем не юбилейные факты и даты. И все же я с уверенностью и гордостью связываю их с великим праздником советского народа, 60-летием Октябрьской социалистической революции.

Революция стала для моего народа опорой для прыжка через целую эпоху. «Разбуженный Восток» — говорить о масштабах и многообразии содержания этого понятия можно бесконечно долго, ибо речь пойдет, буквально обо всех мало-мальски значительных явлениях нашей жизни. Поэтому скажу лишь о том, что кажется мне наиболее важным в связи с опытом и перспективами кинематографа Советской Туркмении, кровного детища революции.

Сам факт духовного освоения этого суперсовременного вида искусства народом, еще сравнительно недавно находившимся в положении бесправия, отсталости и безграмотности, представляется ярчайшим проявлением процесса мощного духовного возрождения и обогащения, принесенного в Среднюю Азию ветром Великого Октября. И глубоко закономерно то, что многие примечательные свершения туркменского кино связаны с темой революции. Ведь кинематограф входил в нашу жизнь вместе с народной потребностью осознать, прочувствовать гигантские перемены, происходящие на родной земле. И совсем еще юная туркменская кинематография пыталась рассказать о тех глубоких изменениях в самосознании трудящихся Востока, изменениях, пробудивших активных борцов за новую жизнь. Определенной вехой в этом направлении явилась лента ученика В. Пудовкина — режиссера А. Ледащева «Я вернусь» — о судьбе пришедшего в революцию дехканина-батрака. О борьбе с басмачами рассказала картина А. Тихонова «Семь сердец». Подвигу большевика-разведчика в годы гражданской войны был посвящен фильм Е. Иванова-Баркова и А. Карлиева «Особое поручение».

Но самым значительным вкладом туркменского кино в тему революции является двухсерийная киноэпопея того же Алты Карлиева «Решающий шаг» — экранное воплощение одноименного романа классика туркменской литературы Берды Кербабаева. Обращение кинематографа к этому произведению не случайно. Как не случайно и то, что роман переведен на многие языки мира. Очевидец и участник описываемых в книге событий, автор воссоздает их достоверно и художественно высоко. Возрожденное на экране, предстает перед нами трудное и сложное время, когда народ поднялся на борьбу во имя осуществления великих революционных идей. То озарение, что помогло пионерам Советской власти в Туркмении преодолеть перевал истории, поверив в правду Ленина, и сегодня не померкло в мире идейных, нравственных ценностей моих современников. Я помнил об этом, я чувствовал это, работая над фильмом «Когда женщина оседлает коня».

Ведь бесправное и забитое существо, туркменку и человеком не считали — вещью. Сначала в отчем доме, а затем — проданной за калым — в семье мужа. И это уже навсегда. Вдовье положение не спасало и возврата в родной дом не сулило: ее судьбой распоряжались чужие люди. И вот та, которую считали н и к е м, становилась революционеркой. Бесстрашной и самоотверженной. И не единицы их были — сотни. Тысячи! Как сотни и тысячи тех, кто трудится сегодня на самых разных ключевых участках нашей республики. Женщины — ученые, государственные и общественные деятельницы, ткачихи и колхозницы, строители, поэты, артистки, писательницы... Разве не чудо! Чудо, ставшее явью. Не случайно и то, что замысел фильма «Когда женщина оседлает коня» родился после завершения работы над «Невесткой». Напомню коротко, в чем заключается для меня смысл той картины... Много памятников создано павшим в годы войны над безвестными братскими могилами, но всего сильнее память сердца, щедрого и нежного женского сердца, умеющего хранить верность и ждать. Долго, бесконечно — всегда.

Мы сняли фильм о жизни подлинной моей односельчанки: даже имени не изменили. Но стоит мне появиться в любом ауле и сказать, что причастен к созданию ленты «Невестка», как кто-нибудь приходит и рассказывает о жизни своей то же, о чем рассказано в нашей картине. И слушая их, я невольно задумывался о том, что ведь и это горькое счастье верности и любви было бы немыслимо без свободы, которую даровала туркменке революция.

Тему нового человека и обновленной земли я постарался продолжить и в последнем своем фильме — о молодых наших современниках и уродливом «наследстве» старины — калыме, которому следует заявить решительное «нет!». Картина так и называется: «Умей сказать — «нет!». Работа над этим фильмом закончена, и сейчас мы готовимся к следующей. Это рассказ о дружбе, о том, как пришли в пустыню русские геологи во главе с коммунистом Василием Громовым, как, спустя много лет уже после войны, он же привел первый отряд строителей большого канала, напоившего пески безводной, безжизненной пустыни.

Со счастливым волнением я обращаюсь к теме, которая является святой в туркменском искусстве, буквально пронизывает его, питает его живительной силой. О дружбе русских и туркменов — многие наши картины. Среди них — послевоенная кинокомедия «Далекая невеста», открывшая туркменскому кино замечательный талант актера, а затем и режиссера народного артиста СССР Алты Карлиева. Постановщик этого фильма, как и многих других, человек, имя которого навсегда связано с историей и становлением туркменской кинематографии, — кинорежиссер Евгений Иванов-Барков. Это не единственный наш русский учитель. И дело не только в том, что фактически каждый творческий работник студии «Туркменфильм» — сегодняшний или вчерашний выпускник ВГИКа, многие из ко-

торых — Каков Оразсахатов, Булат Мансуров, Ходжадурды Нарлиев — являются воспитанниками прославленного педагога и мастера советского кино Сергея Аполлинариевича Герасимова, которого мы считаем подлинным соучастником нашего национального творчества.

Вспоминаю, как во ВГИКе руководитель нашей мастерской Б. И. Волчек познакомил нас с картиной «Тринадцать». С законной гордостью узнал я тогда, что замечательная эта лента снята в песках родной Туркмении. Я видел, чувствовал живое ее дыхание, верил каждому кадру, эпизоду, многие из которых и по сей день считаю непревзойденными. Когда смотришь такие фильмы — работы больших мастеров кино, невольно сравниваешь, перепроверяешь свое, такое, казалось бы, близкое и так удивительно талантливо «высмотренное» другими. Такие встречи — не только праздник души, но еще и школа искусства. А снятая Сергеем Урусевским картина Григория Чухрая «Сорок первый»! Это тоже у нас, в туркменской пустыне, у самых берегов Каспия. И думаешь: если другие приезжают в твой край и снимают так прекрасно, то тебе просто нельзя иначе! Эти кадры — стимул, твой дорогой и постоянный творческий соперник, по пути которого хочется следовать, которого трудно превзойти.

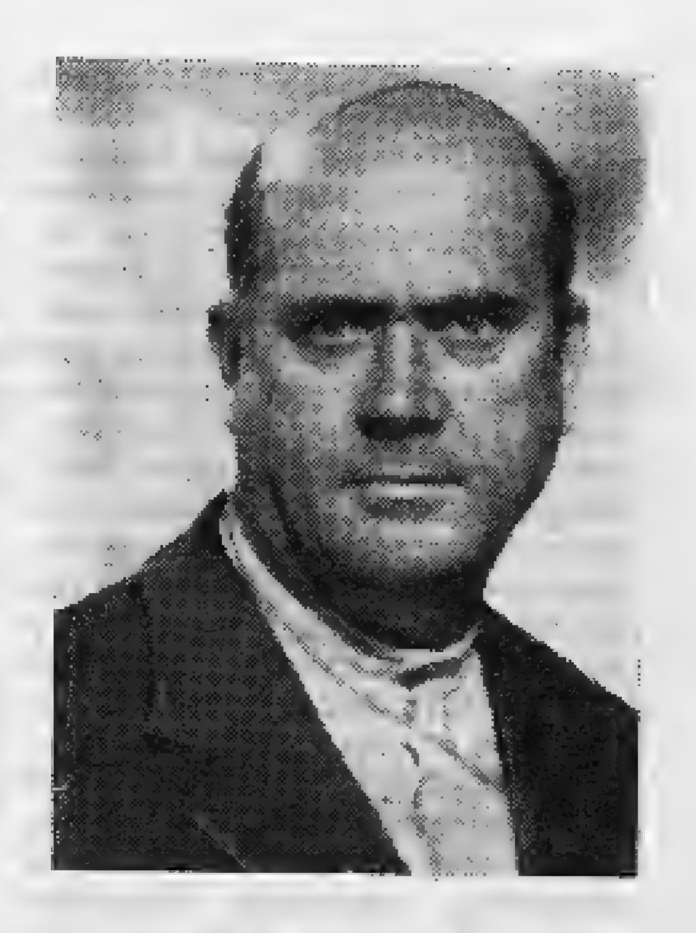
Ведь учитель не только тот, кто стал в студенчестве наставником, но и тот, кто уверенно и щедро принес в твою жизнь волшебный дар — искусство. Среди множества дорогих сердцу имен — актеры, самоотверженно трудившиеся на ниве туркменского кино. Это прежде всего наши женщины — актрисы Нина Алисова — Дурсун, Зинаида Занони — Айна, Нина Ольшевская — исполнительница главной роли в фильме «Я вернусь». Они снимались у нас в то, совсем еще недавнее время, когда туркменские актрисы, попросту говоря, не решались работать в кино. В наших лентах трудились такие мастера русского экрана, как Олег Жаков, Борис Кудрявцев, Анатолий Ромашин. В картине «Утоление жажды» снялся со всей своей актерской семьей — дочерью Ариной и сыном Тарасом — замечательный Петр Алейников. Фильм этот вошел в золотой фонд нашего национального искусства, как стал значительной вехой и предыдущий фильм Булата Мансурова — экранный его дебют «Состязание».

Талантливым вкладом в революционную тему стала третья работа этого своеобразного и сильного режиссера — фильм «Рабыня».

Когда созданные на «Туркменфильме» ленты становятся достоянием не только республиканского, но и союзного экрана — это обязывает. Мы должны помнить, что успехи эти не эпизод, не случайность, а залог молодости нашего национального кино, тех, кто изо дня в день его делает. Доказательством тому является и недавняя победа на Рижском кинофестивале юного нашего коллеги — дебютанта-документалиста Анавердыева, короткометражная кинолента которого заняла там второе призовое место.

Высоко и достойно, на уровне самых гуманных и благородных современных идей должны мы пронести — почетнейшее из почетных — звание художника советского многонационального кино. С надеждой на новые свершения туркменского кинематографа мы и входим в новое десятилетие жизни могучего нашего государства, сознавая кровную свою причастность к делам и свершениям всего великого советского народа.

Ашхабад



Федор Фартусов

В объективе — Родина

Огромный, родной Дальний Восток! И маленький отряд кинодокументалистов, который вот уже несколько десятилетий рассказывает о нем с экрана. Рассказывает влюбленно, пристрастно. Да и как не любить эту красавицу тайгу, вольный серо-зеленый океан, эти величественные вулканы, только на первый взгляд мертвую тундру. Как не любить этот край — свидетель мужества и трудовой доблести советских людей.

Двадцать с лишним лет назад я приехал сюда, чтобы встать в строй дальневосточных кинохроникеров.

Я помню, как поразила меня красота Камчатки, куда я поехал снимать свой первый на Дальневосточной студии фильм — «На севере Дальнем». Тоненькие нежные стволики березок, бесконечная бело-голубая снежная долина, и только на горизонте тянутся изборожденные синими тенями сопки!

Вот где поистине чувствуешь величие необозримых просторов нашей необъятной Родины. Чувство гордости охватывает душу художника, когда он созерцает эту землю. С благодарностью вспоминаются героизм и подвиги тех, кто открыл ее для нас, кто дал право называть ее исконно русской землей, — героизм и подвиг первопроходцев и открывателей, истинных патриотов своей Родины. Об этом думаешь, стоя на берегу моря у Охотска, у мыса Дежнева или у креста могилы Витуса Беринга на Командорских островах...

Суровый, мужественный край, аскетичная природа рождают людей сильной воли, скрытого, могучего темперамента. И это не фантазия художника — это реальность. Красивый край — красивые, отважные люди, люди высокой коммунистической сознательности, готовности, воли и умения строить коммунизм. Не хочу быть голословным, приведу судьбы героев некоторых фильмов, в создании которых мне довелось принимать участие. Семья потомственных моряков — внуков вольного шкипера русского флота Фридольфа Гека — основателя русского китобойного промысла на Дальнем Востоке... Легендарная сахалинская рыбачка, Герой Социалистического Труда Александра Степановна Хан... Камчатские ученые — супруги А. Крохин и Е. Крогиус, доктора наук, работающие в области экологии.

В этом же ряду стоят герои других кинопроизведений моих товарищей «по оружию» — геологи, строители, рыбаки, шахтеры, летчики, труженики сельского хозяйства, партийные работники, строители БАМа.

Перелистывая мысленно страницы биографий этих людей, думаешь, что Советский Дальний Восток является поистине благодатной почвой для раскрытия человеческого характера, дает возможность скорейшего становления личности молодого человека, молодого специалиста. Именно это заставляет, как я уже говорил, пристально вглядываться в лица, характеры людей, побуждает время от времени возвращаться к их судьбам. Люди, события мелькают перед объективом аппарата кинохроникера. Не по дням, а по часам растут города, сооружаются на местах, дотоле диких и необжитых, новые заводы, промышленные комплексы, порты... Неудержимо режет дикие хребты и непроходимую тайгу нить Байкало-Амурской магистрали, уходят в таежные дали новые экспедиции геологов...

И всюду должен поспевать дальневосточный хроникер: родился ли новый вулкан на Камчатке — он здесь, неутомимый кинотруженик. И вот уже на экране идет фильм Геннадия Лысякова «Извержение». Пошла ли первая очередь Зейской ГЭС, зритель знакомится с крупнейшей дальневосточной стройкой по фильму режиссера-оператора А. Пушмина. Вот уже несколько лет нацелена зоркая камера А. Личко на строительство БАМа — его репортажи, спецвыпуски, фильмы хорошо известны. Не расстается с камерой и ветеран нашей студии Иван Чешев — рассказывает, рассказывает о своей родине — Дальнем Востоке.

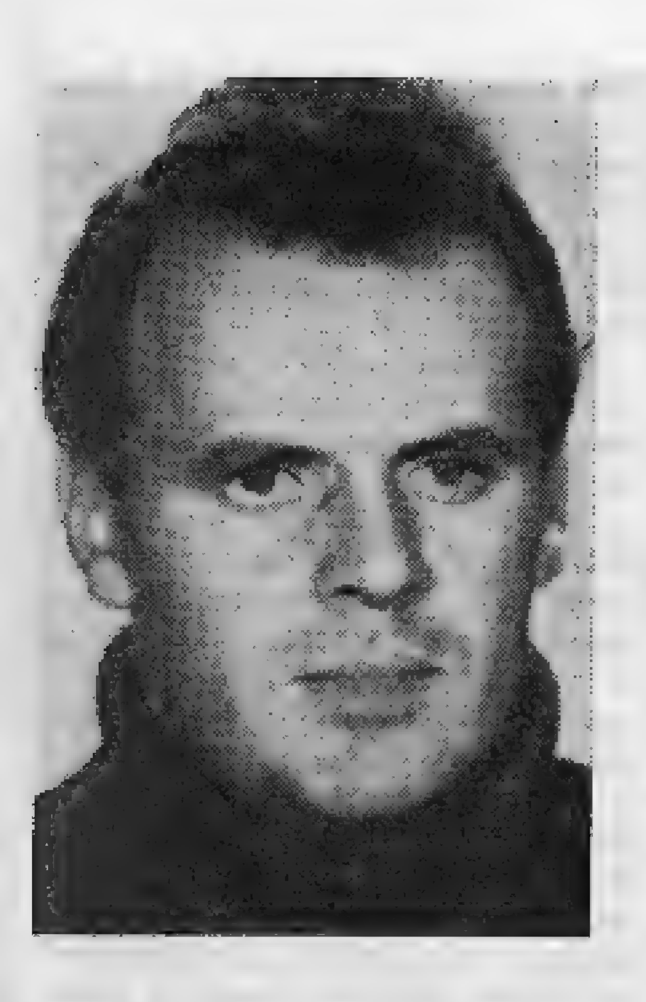
Дальний Восток — край пограничный! Не раз выпускала студия фильмы о наших пограничниках, воинах, моряках. Последняя наша работа — «Морские офицеры», в создании которой принимал участие автор этих строк в содружестве со сценаристом Н. Бадариным и кинооператором М. Рыжовым, выходит на экраны страны. Студия не раз была представлена своими работами на международных и всесоюзных кинофестивалях, где работы наших кинематографистов были оценены по достоинству. Последний из этих фильмов «Азбука на снегу», о камчатской горнолыжной школе, где дети постигают лыжную науку с годовалого возраста, дважды с успехом побывал на зарубежных экранах (авторы Г. Лысяков и А. Колесников). Текущие же события жизни нашего Дальнего Востока периодически отражают киножурналы «Дальний Восток».

Сейчас на студию пришли молодые кинематографисты, их слово должно прозвучать особенно звонко. К юбилею нашего государства готовит полнометражный фильм о Хабаровском крае и наша группа — сценарист Б. Добродеев, режиссер-оператор Ф. Фартусов, оператор Г. Фомин. Мы хотим, чтобы этот фильм стал признанием в любви к красоте Дальневосточной земли и людям, делающим ее еще краше и богаче.

Наш богатейший край, изобилующий сырым топливом, полезными ископаемыми, будет поставлять нефть и природный газ, синтетический каучук и пластмассы. Близится время, когда по бесконечной ленте Байкало-Амурской магистрали понесутся мощные электровозы, соединяя центр страны с некогда глухими, таежными местами. Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнев, приветствуя героические коллективы первопроходцев Сибири, Севера, Дальнего Востока, высоко оценил их трудные, но очень нужные стране дела!

Орден на знамени нашей студии, награжденной в связи с ее 50-летием, еще одно свидетельство признания заслуг Дальневосточной студии кинохроники, свидетельство важности и значительности вклада документалистов-дальневосточников в дело освоения богатств нашего замечательного края.

Хабаровск



Виктор Туров

Доверие обязывает

Сегодня, в год знаменательного юбилея, перебирая в памяти наиболее удачные фильмы советского кино последних лет, находишь яркое подтверждение словам из приветствия Леонида Ильича Брежнева кинофестивалю в Риге, где отмечалось, что «деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека, в создание развитого социалистического общества». Сказанное, бесспорно, относится прежде всего к таким лентам, как «Премия», «Старые стены», но не только к ним. Я бы назвал еще в этом разделе «Романс о влюбленных», «Ключ без права передачи» и более раннюю картину «Укрощение огня».

Можно было бы назвать и еще целый ряд кинопроизведений, по-настоящему активно участвующих в формировании высоких моральных качеств советского человека, интересно и ярко рассказывающих о нашей действительности. И все же, как мне представляется, в высказывании Л. И. Брежнева о том, что в лучших наших картинах «впечатляюще раскрывается духовный и нравственный мир современника», есть не только признание определенных достижений советского киноискусства, но и глубокая и всесторонняя характеристика перспектив дальнейшего развития нашего кинематографа. Ведь именно в области современной темы, непосредственно связанной с интересами и задачами общества развитого социализма, наше кино еще в очень и очень большом долгу перед зрителем. Радуясь сделанному, мы в то же самое время отчетливо понимаем, как много нам еще предстоит сделать для того, чтобы наше искусство в полной мере отвечало тем целям, которые ставят перед нами партия и народ. Как велика мера личной ответственности каждого из нас за свое дело.

Хочу напомнить в этой связи, как определял самую сущность советского кино Александр Довженко, художник страстного гражданского темперамента: «Глубокое уважение к человеческой личности, к достоинствам и правам человека всегда было отличительным признаком советского киноискусства, ни разу оно не унизило человека пренебрежением к своим задачам или мизерностью требований к себе». Вдумываясь в смысл этих слов, сказанных давно, но ни в чем не утративших своей злободневности и сейчас, яснее чувствуешь, что сегодня наше искусство должно проявлять больше гражданской смелости, гражданской активности, быть решительнее и зорче. Не только иллюстрировать явления, уже состоявшиеся в самой действительности, но и уметь разбираться в тех глубинных процессах, которые в полной степени проявятся завтра. Между тем быстротечность времени, повседневные дела и заботы порой так захлестывают нас, что мы не успеваем оглянуться вокруг себя, задуматься и всерьез осмыслить происходящее. Но если художник лишь едва-едва поспевает за жизнью, поверхностно отображая ее всеми уже замеченные черты, он становится неинтересен. К сожалению, я знаю об этом и по собственному опыту.

Моя последняя картина «Воскресная ночь», снятая по сценарию Александра Петрашкевича, касается отрицательного явления, от которого еще не свободна наша жизнь: мы хотели показать, каким многоликим злом является пьянство. Причем фабула ленты, по нашему замыслу, не исчерпывает ее содержания. Мы пытались завести серьезный разговор об ответственности человека и за свою судьбу и за судьбу поколения, которое идет вслед за нами. Хотелось, чтобы у зрителя сформировалось собственное отношение к проблеме — в широком ее понимании, с учетом всех ее социальных аспектов.

Сейчас, когда работа над фильмом завершена, есть возможность оценить результат как бы со стороны. И вот я вижу, что именно в тех местах, где мы не останавливались на полпути, а откровенно говорили о том, что нас глубоко волнует, степень эмоционального воздействия картины оказалась более высокой. Мы проверяли это на разных аудиториях. Там же, где была проявлена нерешительность, робость, там просматриваются и недостатки и слабости нашей работы.

Свой фильм я выбрал отнюдь не в качестве наиболее показательного примера. Но касаясь собственной картины, легче прийти к обобщающим выводам. Мы непременно

должны больше доверять и себе и зрителю. В полный голос говорить и о тех вещах, явлениях, пережитках, которые тормозят наше движение вперед. Чем смелее и откровеннее мы станем об этом говорить, тем решительнее и успешнее будем выбивать почву из-под ног людей, которые еще не до конца усвоили нормы нашего социалистического образа жизни, нашей нравственности и пытаются спекулировать на отдельных изъянах и недочетах, наносящих урон нашему общему делу. Нам, коммунистам, надо всегда помнить о том, как определенно и ярко говорил с трибуны XXV съезда Леонид Ильич Брежнев о необходимости непримиримой борьбы с возможными рецидивами мелкобуржуазной морали.

И не надо бояться вовлекать зрителя в откровенный диалог, касающийся отрицательных жизненных явлений. Уровень гражданской сознательности наших людей достаточно высок, чтобы такой разговор мог дать полезный результат.

Само время, как никогда, остро поставило вопрос об ответственности, о личной ответственности каждого из нас за судьбы любимого искусства. Для того, чтобы создавать фильмы, отвечающие сегодняшним высоким запросам, нужные и интересные зрителю, мы должны проявлять бо́льшую заинтересованность в гражданской активности нашего творчества, в развитии и углублении его связей с жизнью — во всем многообразии ее проявлений. И пусть здесь нам всегда будут примером творческая требовательность и гражданская страстность Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина и других художников, которые стали совестью советского киноискусства.

Минск

Динара Асанова

Воспитание искусством

В своем приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Риге Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев отметил вклад кинематографистов в дело коммунистического воспитания советских людей. Он писал: «...деятели кино своим творчеством вносят значительный вклад в воспитание нового человека... В лучших картинах впечатляюще раскрывается духовный и нравственный мир современника...»

Такая высокая оценка нашего скромного труда не может не радовать. Но не в меньшей степени она побуждает нас еще и к поискам новых форм, новых путей в раскрытии и утверждении лучших, определяющих свойств духовного мира человека нашего времени, гражданина социалистического общества.

Свои первые фильмы я посвятила детям — нашему настоящему, нашему будущему. При этом я не считаю их детскими, я адресую их не только детской аудитории, а скорее всего — взрослым. Ибо мы, взрослые, ответственны за то, какими растут, какими вырастут наши дети.

Жизнь меняется стремительно. Надо стараться успеть не только увидеть, но и обязательно понять, осмыслить эти изменения. Дети, пожалуй, наиболее остро ощущают перемены. Их чувства свежи, непосредственны, их глаза широко открыты, они, как губка, впитывают в себя впечатления бытия. Показать юным согражданам диалектику, многомерность жизни — наш долг. Художник, обратившийся к так называемой детской теме, не может, не должен уклоняться от ответственности, возложенной на него его призванием, талантом, гражданской совестью.

К счастью, на этом пути у советского киноискусства большие и славные традиции. И нам никогда нельзя забывать о том, что первые же советские фильмы для детей были вдохновлены самыми актуальными, самыми важными проблемами своего времени.

Убеждена — наши дети не заслуживают снисходительности. Нередко они знают больше, чем знали в их годы мы, они гармоничнее развиты, они, в конце концов, видят вокруг себя больше хорошего и, главное, растут и формируются в обстановке столь масштабных общественных, социальных свершений, какие еще несколько лет назад показались бы фантастикой. Но есть в их мире явления, меня остро волнующие — как художника, как мать. Взгляните на наших детей: какие они рослые, красивые, как умно они умеют говорить. Акселерация — с изумлением и плохо скрываемой гордостью восхищаемся мы. А вместе с тем какими они подчас бывают беспомощными, какими несамостоятельными, какими инфантильными... Но ведь это мы,

взрослые, мы, родители, сделали их такими! Все мы хотим уберечь сыночка или доченьку от трудностей. Но ведь не бывает легкой жизни. Мы-то это знаем. Что же движет нами в таком случае? Природный инстинкт сохранения дитяти! Обывательское — «мы трудно жили не для того, чтобы ребенок нуждался»!

В последнее время проблемы воспитания стали в центр общественного внимания. Об этом нам, кинематографистам, убедительно напомнил Центральный Комитет партии в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где особо подчеркнута необходимость создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножать завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество. Я не хочу называть здесь имена и фильмы и тем более раздавать им оценки. Радует сам факт активности работников кино, повысившейся от осознания своей гражданской и творческой ответственности за воспитание нового человека. Здесь у нашего искусства немалые заслуги, немалый творческий актив.

Говоря об особой роли искусства в деле воспитания, хотелось бы отметить одно важное обстоятельство. Молодежь — основной зритель всех наших фильмов: и «взрослых» и «детских». На практике, однако, сложилось такое положение, что в фильмах, адресованных детской и юношеской аудитории, больше дидактики, стремления не учить, а поучать; «взрослые» же фильмы о детях порою страдают эклектикой, отсутствием отчетливой авторской мысли, позиции художника. И то и другое в равной мере оставляет молодого зрителя равнодушным к результатам нашего труда. И это не просто обидно, а заставляет задуматься о смысле нашей жизни в искусстве. Ведь не ради же славы или удовлетворения своего творческого тщеславия мы работаем. А если так, то почему же порою так «безадресны» наши фильмы, почему они порою так бесстрастны, так холодны!

У каждого художника свой стиль, свой способ творческого существования, своя манера выражения. Лично мне ближе Ромм, Хуциев, Иоселиани. Мне дорого их стремление внимательно всматриваться в окружающую среду, их умение воссоздавать жизнь на экране с такой степенью подлинности и достоверности, с такой страстной художнической заинтересованностью, что не остается сомнений в правоте художника: за таким художником идешь, ему доверяешь. А без этого чувства взаимного доверия — художника и зрителя — трудно рассчитывать на удачу.

В профессиональной среде мы часто говорим о том, каким должен быть положительный герой, ибо прежде всего с ним связываем мы (и справедливо) воспитательный «заряд» фильма, книг, спектакля. Сила положительного примера общеизвестна, так же, как и тяга молодежи к идеалу, по которому можно «делать» свою собственную жизнь. Печальный опыт «безконфликтной» драматургии с голубыми героями, способными лишь проиллюстрировать ту или иную правильную мысль, подорвал на некоторое время доверие и зрителя и художников к идеалу. А между тем искусства без идеала не существует. Не пора ли нам преодолеть, быть может, естественное на каком-то этапе, но затянувшееся и сейчас ничем не оправданное стеснение показывать хорошего человека!! Не схему, не робота, не умилительно-слащавого «положительного героя», но живого хорошего человека, каких, право, не так уже мало вокруг, — как нам его не хватает на экране!

Работая над своими фильмами, я неожиданно обнаружила, что для движения драматургии фильма, для выражения авторской мысли не обязательно столкновение каких-то враждебных сил и, следовательно, не обязательно борение «положительного» и «отрицательного» персонажей. В жизни все сложнее и проще одновременно. Непонимание одного хорошего человека другим, столь же хорошим, уже создает драматическое напряжение, а что же говорить о разнице жизненных представлений, о разнице вкусов, опыта, темпераментов и чисто человеческих пристрастий! Впрочем, я отдаю себе отчет, что никаких рецептов в искусстве быть не может и что у каждого художника свой путь к сердцу зрителя. Просто я убеждена, что хорошее есть в каждом человеке и что его всегда больше, чем дурного. Найти это хорошее и дать ему проявиться — интересно и радостно.

«Заслуга наших писателей, художников в том, — подчеркнул Леонид Ильич Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, — что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности».

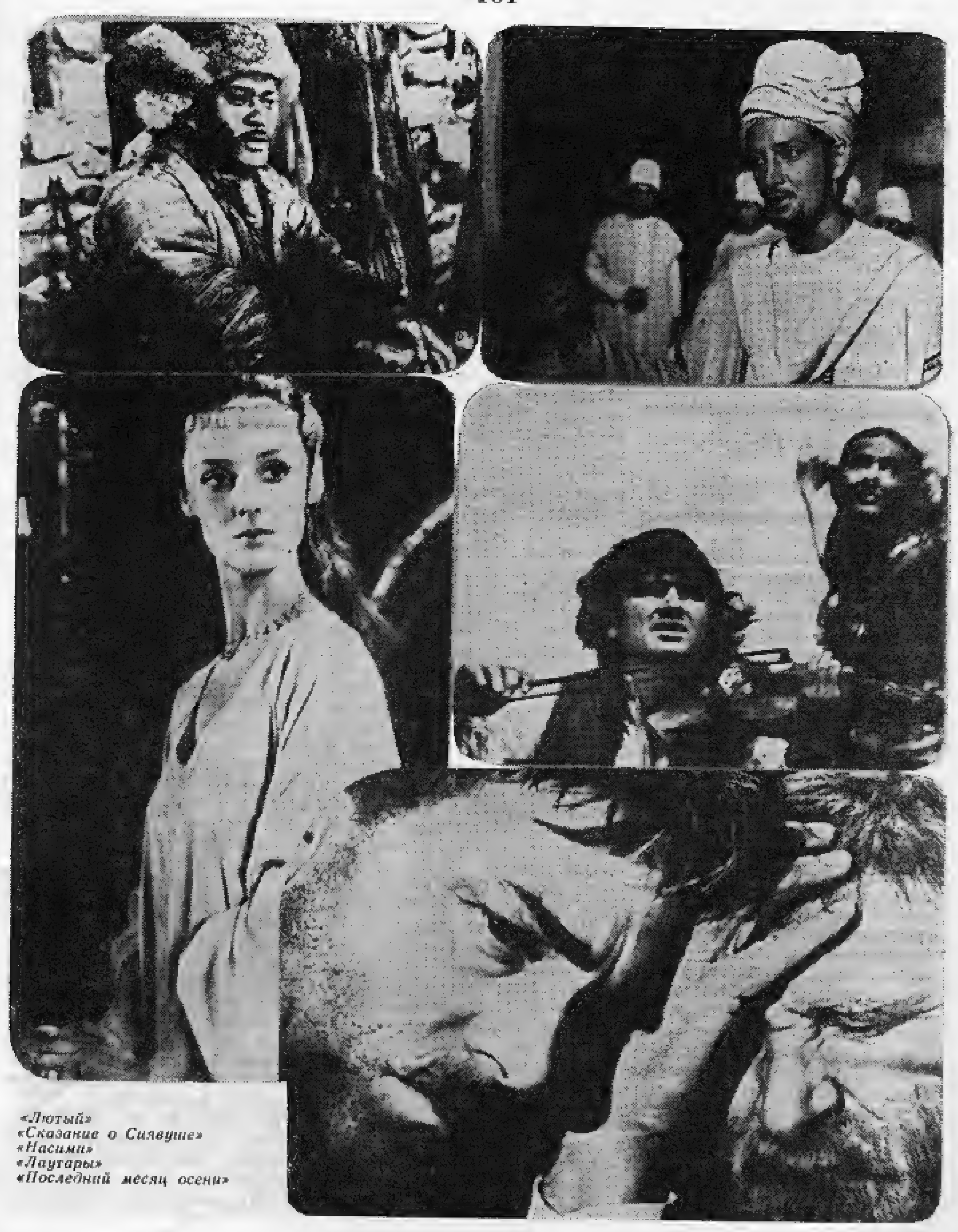
Эти слова должны стать девизом всех советских художников, принявших на себя высокую ответственность за воспитание будущего человека.

Ленинград

Над подборкой работали: О. Болтянская, И. Ганелина, В. Головской, М. Дорфман, И. Заславская, Ю. Морозов, Е. Никиткина, Н. Савицкий, О. Ульянова.

У нас сложилась и расцвела единая по духу и по своему принципиальному содержанию советская социалистическая культура. **Л. Брежнев**

«Влюбленные»
«Белый пароход»
«Вей, ветерок!»
«Древо желаний»
«Родник в лесу»



«Лютый»
«Сказание о Сиявуше»
«Насими»
«Лаутары»
«Последний месяц осени»

ВЫСОКАЯ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

Продолжаем публиковать отклики участников и гостей X МКФ в Москве на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Л. И. Брежнева международному кинофоруму (начало см. «ИК», № 10).

Жозефин Крато,

оператор (Гвинея-Бисау)

С огромным волнением слушала я приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Брежнева гостям и участникам фестиваля. Особенно мне запомнились следующие его слова: «Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс».

Эта мысль товарища Брежнева, выдающегося политического деятеля нашего времени, особенно близка нам — представителям молодого кино Республики Гвинея-Бисау. В словах приветствия мы находим подтверждение того, что нами, кинематографистами Гвинеи-Бисау, выбран верный путь. Именно такие цели мы ставили перед собой в период борьбы с колонизаторами, именно так стараемся работать и сейчас, после завоевания независимости.

...Кино покорило и увлекло меня еще в ранней юности. Первый в моей жизни фильм я увидела в школе в Конакри, куда переправили нас, детей и подростков, из районов, где шли бои с колонизаторами. После первых же сеансов я поняла, какой великой силой воздействия обладает кинематограф. Тогда же родилась мечта — самой снимать фильмы.

И вот однажды в школу приехал Амилкар Кабрал, Генеральный секретарь Африканской партии независимости Гвинеи и островов Зеленого Мыса, руководитель движения за освобождение нашей страны, вождь нашей революции. Он долго беседовал с преподавателями и учениками. Говорил, что революции нужны высокообразованные национальные кадры. Под влиянием этих слов товарища Кабрала я и решилась сказать ему о моем желании стать кинематографистом. Он внимательно выслушал меня и обещал помочь. И действительно, через некоторое время, к моей великой радости, я и еще трое моих друзей были направлены на Кубу, где стали стажерами в Институте киноискусства. Я выбрала профессию оператора. Так сбылась моя мечта. За все это я сердечно признательна нашей партии и нашим кубинским друзьям.

Затем мы четверо полтора года провели в Сенегале. Здесь нашими наставниками стали Сембен Усман и Полен Виейра, которых я считаю самыми выдающимися кинематографистами новой Африки.

Конечно же, мне и моим друзьям хотелось скорее встать в ряды бойцов, принять непосредственное участие в борьбе за свободу родины. И вот, наконец, мы в партизанском крае на севере страны. И сразу же приступили к работе: снимали документальные короткометражные ленты и кинорепортажи, рассказывающие о жизни в освобожденных районах, о трудной судьбе бойцов партизанских отрядов. Порой приходилось браться и за автомат. А когда я вновь приступала к съемкам, всякий раз командовала себе: «Камера, к бою!» И это было справедливо, потому что кино стало важным оружием в нашей освободительной борьбе. Картины, которые мы показывали в партизанских лагерях и освобожденных деревнях, мы старались делать так, чтобы они звучали боевым призывом к дальнейшей борьбе за независимость.

Здесь, на партизанских тропах, произошла моя первая встреча с советскими кинематографистами. Помню нашу бесконечную радость, когда они с немалыми трудностями — по лесным дорогам, по болотам, через непроходимые джунгли — пришли в наш отряд, чтобы снять фильм о нашей борьбе против колонизаторов. Работая бок о бок с ними, мы не только старались им помочь — всем, чем могли, но и проходили у посланцев великой Страны Советов великолепную школу профессионального мастерства.

И сейчас, после провозглашения независимости, наша четверка продолжает снимать фильмы. Но теперь мы надеемся, что наши ряды вскоре по-

полнятся новыми режиссерами и операторами. Для этого сейчас в республике создаются необходимые условия. В этом очень нужном и важном деле большую помощь нам оказывает Панафриканская ассоциация кинематографистов, которая играет важную роль в становлении национальных кинематографий нашего континента.

Новые документальные работы кинематографистов моей страны рассказывают о той свободной жизни, которая пришла на нашу землю. Мы прилагаем все силы к тому, чтобы наши фильмы как можно лучше служили делу скорейшей ликвидации последствий колониального гнета, призываем народ к активному участию в жизни республики, в развитии экономики и культуры. Одна из главных задач нашего кинематографа — участие в культурной революции, в преодолении неграмотности, этого тяжелого наследия колониализма. К сожалению, большинству моих соотечественников газеты, журналы, книги все еще недоступны: 90 процентов жителей страны не умеют ни читать, ни писать — таков печальный итог страшных лет колониального рабства.

Сейчас я приступаю к работе над полнометражным документальным фильмом, в котором будет использован материал, снятый в дни борьбы за независимость. Стараюсь, по мере сил, следовать урокам великого Эйзенштейна...

Возвращаясь к Московскому фестивалю, хочу сказать, что он грандиозен! Поражает его размах. Это настоящий праздник мирового кино, проходящий под благородным, прекрасным девизом. Находясь здесь, в Москве, я поняла, какое огромное внимание уделяется в СССР искусству кино! Это подтверждается тем, что фестивалю были предоставлены великолепный Дворец съездов в Кремле, прекрасно оборудованный просмотровый зал в гостинице «Россия», лучшие кинотеатры столицы. Я впервые на международном кинофестивале, но, вспоминая все, что я слышала и читала о других фестивалях, я пришла к выводу, что московский киносмотр не сравним ни с каким другим. Ведь буквально каждый его день был насыщен новыми и интересными событиями! Хотелось поспеть везде. Увидеть все художественные фильмы конкурсной программы — ведь в ней представлено все лучшее и прогрессивное в мировом киноискусстве из созданного за последний год. И в то же время необходимо было посмотреть документальные ленты короткометражного конкурса. Ведь для нас это не только широчайшая панорама передовой кинопублицистики, но и отличная школа — школа профессионального мастерства, пример того, как нужно средствами киноискусства бороться за лучшее будущее людей. А еще нельзя было не побывать на ретроспективе советской киноклассики, на творческих дискуссиях, на встречах со зрителями...

Необычайно сильное впечатление произвела на меня киноэпопея «Солдаты свободы». Картина Юрия Озерова не только ярко рассказала о подвигах коммунистов в битве с фашизмом, но и как бы возвратила меня в недавнее прошлое, когда в своей борьбе за свободу, хотя и проходившей в других условиях, мы всегда ощущали солидарность и помощь наших друзей из великой Страны Советов, из других социалистических государств. Я счастлива, что со многими из них я имела возможность встретиться в Москве. И, конечно, в столице Советского Союза у меня появились знакомые и друзья.

В моей душе навсегда останутся воспоминания об истинно дружеском внимании, которым окружали нас, африканцев, советские кинематографисты и зрители, их искренняя любовь к киноискусству, их вера в его прогрессивную роль в современном мире.

Андре Торндайк,

режиссер, президент Союза работников кино и телевидения (ГДР)

X МКФ в Москве открылся приветствием Леонида Ильича Брежнева, обращенным к участникам и гостям этого юбилейного киносмотра. Нас, кинематографистов, глубоко взволновали мысли этого замечательного человека о будущем планеты, о борьбе за мир, о роли, которая принадлежит в современности прогрессивному киноискусству. Нет сомнения, что приветствие товарища Брежнева стало самым значительным событием фестиваля. Оно так богато мыслями, так стройно и компактно построено, что трудно выделить в нем какое-либо одно положение. Ведь в каждом своем положении, буквально в каждой своей строке приветствие звучит как воодушевляющее признание Коммунистической партией, Советским правительством огромной роли кинематографа в современной борьбе всех честных людей планеты за социальную справедливость, мир и прогресс. И все-таки мне бы хотелось специально подчеркнуть в этом замечательном документе следующие слова: «Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа. И мы верим,

что мастера кино разных стран, независимо от различий в своих политических убеждениях и творческих позициях, будут достойны высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей, посвятят свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса».

Я не знаю, что можно добавить к этим словам — так четко, точно и определенно сформулированы в них наши задачи, наш долг и наша коллективная ответственность перед будущим. Могу только сказать, что лучшие фильмы фестиваля полностью соответствовали целям, сформулированным главой Советского государства.

Устроителям X Московского кинофестиваля удалось почти невозможное: соединить в трех конкурсных и во многих внеконкурсных программах все то лучшее, принципиально новое, что рождается в киномире. Причем не только в традиционных кинодержавах, но и в странах «третьего мира», где совсем недавно не было собственного национального кинематографа. Это тем более важно отметить, что нынешний кинофестиваль был фестивалем особенным, поскольку проходил в знаменательный год 60-летия Великого Октября и принятия новой Конституции СССР.

Оглядываясь на шестидесятилетний путь, пройденный Советской страной, рассматривая разные аспекты жизни советского общества, в том числе и искусство кино, нельзя не увидеть, что в авангарде борьбы за утверждение нового, прогрессивного, воистину революционного всегда были коммунисты. В СССР идеи коммунизма давно уже превратились в реальность, давно уже материализовались в фабриках и научных лабораториях, в делах миллионов людей. Историческое значение этого опыта сегодня не смеют отрицать даже наши враги.

В результате победы Великого Октября, после второй мировой войны, завершившейся разгромом гитлеризма, возникло содружество братских социалистических государств. А это, в свою очередь, привело к тому, что вот уже в десятый раз в Москве очень широко, талантливо, самобытно и многообразно раскрывается киноискусство социалистических стран. Говоря это, я имею в виду всех участников фестиваля — и тех, чьи работы были высоко оценены тремя жюри X МКФ, специальными призами общественных организаций, и тех, кто не попал в список победителей, но, верно, попадет на одном из следующих московских кинофорумов. Посмотрите, какое многообразие — и географическое, и жанровое, и стилевое, и тематическое — отличало фильмы, привезенные в Москву из социалистических стран. В этих фильмах поднимались разные проблемы, актуальные как для отдельных стран, так и для всего социалистического содружества в целом. Ведь всех нас объединяет главное: борьба за социальную справедливость, за мир, за высокую гражданственность, за подлинный гуманизм. Естественно, нас всех одинаково радует тот факт, что и на этот раз кинематографисты социалистических стран представили на московский конкурс произведения, отмеченные высокой идейностью, глубоким пониманием насущных задач эпохи и при этом сделанные с мастерством, ярко и интересно. Думаю, что лучшие ленты художников социалистического кино не могут оставить равнодушным никого из зрителей, в том числе и тех, кто живет и работает в капиталистическом мире. Среди таких произведений я выделил бы прежде всего фильмы, по справедливости отмеченные жюри — «Пятую печать» венгра Золтана Фабри, «Бассейн» болгарки Бинки Желязковой, «Приговор» румына Серджиу Николаеску и некоторые другие картины. И, конечно же, мне как представителю кинематографии ГДР было очень приятно узнать о том, что наша документальная лента «Наследие Майера» получила Золотой приз на конкурсе короткометражных фильмов Московского кинофестиваля.

Успешное выступление на X МКФ социалистических кинематографий наглядно — на своем специфическом уровне — свидетельствует о том, что социализм стал сегодня в мире реальной и очень серьезной силой. Это один, и очень важный, вывод, который надо сделать после фестиваля. Другой, тоже очень важный, состоит в том, что кинофорум в Москве явился еще одним убедительным доказательством величия и жизненности ленинской теории мирного сосуществования государств с различным общественным строем. Ведь тот факт, что гостеприимная Москва снова объединила благороднейшим девизом своего фестиваля многих честных прогрессивных художников мира, исповедующих разные политические, философские, религиозные взгляды, ни в какой мере не является случайным. Да, Москва, по адресу которой беспардонные злопыхатели из реакционных газет и радиостанций не стесняются выдвигать обвинения в «попрании прав человека» и «порабощении художников», и на этот раз щедро предоставила свои экраны — и конкурсные и внеконкурсные — на равных правах участникам, очень разным и творчески и идеологически. Единственным условием их участия в смотре было соответствие девизу «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Но кто из настоящих художников, кто из честных людей откажется сейчас под-

писаться под этими гордыми словами?! Кто дерзнет упрекнуть этот девиз в «узости» или «недемократичности»?!

В Москве мы получили возможность встретиться не только с фильмами, но и с их создателями — поговорить, поспорить, обменяться мнениями по важнейшим вопросам киноискусства. Если бы идеи разрядки сегодня не проводились в жизнь всеми миролюбивыми силами планеты и в первую очередь Советским Союзом и другими социалистическими странами, то, я уверен, не было бы и самой возможности организации такого кинофестиваля, как Московский.

В приветствии Л. И. Брежнева участникам и гостям X МКФ нашли ответ на свои заветные мысли и вопросы и мы, кинематографисты социалистической Германии. Продумывая в свете этого замечательного документа основные направления нашей работы, мы еще крепче утверждаемся в убеждении, что вся наша деятельность должна быть целеустремленно направлена на то, чтобы выполнить задачи, выдвигаемые Социалистической единой партией Германии, всем нашим народом, что наш интернациональный и патриотический долг состоит в том, чтобы на высоком художественном уровне создавать фильмы, посвященные актуальным проблемам современности, борьбе за коммунизм.

У кинематографистов ГДР очень много забот, связанных с правдивой и по возможности более полной передачей реальной проблематики сегодняшнего дня и с поисками более тесных контактов со зрителем. Вопросы интересного, ориентированного на массового зрителя воплощения актуальной современной тематики ставились на прошедшем у нас в мае этого года III съезде работников кино и телевидения. Поиски кинематографистов ГДР сегодня очень разнообразны и уже ознаменовались удачами. За последние годы созданы новые ленты, которые не просто «поворачиваются» к проблемам сегодняшнего дня, но и исследуют их глубоко и самобытно. Здесь можно было бы, к примеру, назвать такие фильмы, как «Икарус» (режиссер Хайнер Каров) или «Ахиллес» (режиссер Роланд Греф), но ими список удач, конечно, не исчерпывается, перечень можно было бы продолжить.

Пожалуй, наиболее важным и значительным в жизни Союза работников кино и телевидения ГДР является обращение многих авторов к работе над сценариями на современную тему. Причем, кинодраматурги, а следом за ними и рядом с ними режиссеры пытаются все полнее охватить проблемы сегодняшней нашей жизни, не обозначать их и не заниматься простым бытописательством, а с нарастающей мерой мастерства анализировать современность. Нас очень радует, что лучшие фильмы последнего времени отличает проникновение в диалектику сложных связей повседневной жизни с теми масштабными, глобальными проблемами, которые характеризуют нашу эпоху. Ведь все, что совершается сегодня в мире, даже в самых, казалось бы, отдаленных его уголках, так или иначе влияет на человека, вносит те или иные изменения в его психологию, в его бытие, в его сознание. Исследовать эти процесы — интереснейшая задача художников кино. Решая ее, мы обращаемся к опыту наших советских коллег, кинематографистов других стран — ведь у нас во многом общие цели, и чем больше мы сплотимся творчески, тем плодотворнее мы сможем решать вопросы, стоящие перед всем социалистическим искусством.

Я очень рад, что был гостем X Московского международного кинофестиваля. Для меня это всегда большое событие в жизни — и когда я был членом жюри, и когда одна из моих картин, «Дневник женщины», была удостоена Золотого приза, и когда я был просто гостем этого киносмотра мирового значения. Откровенно говоря, я просто не могу представить свою жизнь без Московского фестиваля. Видеть, как растет и хорошеет Москва, как крепнет и ширится Московский фестиваль, стало для меня необходимостью. В радостных впечатлениях, которые я всякий раз увожу из вашей столицы, я черпаю веру в будущее, силы для творческого поиска, волю к созиданию.

Недавно я закончил большой фильм, который называется «Старый новый мир», и надеюсь, он не будет безразличен зрителям. Но самая большая моя мечта сейчас — чтобы эта картина появилась на советских экранах в канун 60-летия Великого Октября. О чем этот фильм? О значении человеческого труда для становления личности. Я попытался проследить в своей новой работе развитие человека в труде — от первобытных обществ до наших дней.

А в новом фильме, к съемкам которого я теперь приступаю, основное место займут проблемы, связанные с автоматизацией, с ее влиянием на развитие человека и человечества. Причем здесь, естественно, будет подчеркнут тот факт, что, казалось бы, в общих условиях НТР, автоматизации, компьютеров и т. п. человек развивается, работает, мыслит по-разному — в зависимости от социального строя той страны, в которой он живет. Мне кажется, эта тема также очень закономерна и актуальна сегодня и может, в случае убедительного ее решения, заинтересовать многих. Я бы очень хотел, чтобы моя будущая картина заслужила почетное для каждого кинематографиста право быть показанной на очередном МКФ в Москве.

Вильгельм Тиль,

режиссер
(Западный Берлин)

На Московском фестивале я в первый раз. Но мне уже много лет, и в моей памяти сохранились воспоминания о многих и разных международных киносмотрах. Тем приятнее мне признаться, что кинофорум в Москве — самый интересный в моей жизни.

Московский фестиваль — это поистине форум. Он поражает грандиозностью масштабов, представительностью, многообразием. Насколько мне известно, в конкурсных программах участвуют режиссеры более девяноста стран. Это немыслимо даже для самых крупных фестивалей Западной Европы. Но для Москвы, как я думаю, такой размах киносмотра не случаен. Его следует объяснить не только политическим престижем, необычайно высоким авторитетом Советского Союза, но и огромным интересом всех народов Земли к советскому искусству.

Атмосфера фестиваля, весь его ход и настроение подтвердили слова, заключенные в приветствии кинофоруму, направленном Генеральным секретарем ЦК КПСС, Председателем Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежневым: «Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс. Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством».

В своем приветствии Леонид Брежнев справедливо подчеркнул, что «предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств». Действительно, особая роль в этой борьбе принадлежит нам, художникам. Страны с различными политическими системами должны сотрудничать прежде всего именно в сфере культуры, потому что здесь у всех честных здравомыслящих людей одна цель — пропаганда идей гуманизма, борьба за сохранение доброго, светлого, гармоничного начала в человеке.

То, что настоящее искусство должно исповедовать идеи гуманизма, добра и справедливости, я думаю, ни у кого не должно вызывать сомнений. Советский кинематограф служит именно этим благородным задачам. Мы, прогрессивные художники капиталистических стран, это ясно осознаем и всячески поддерживаем.

Мне и моим коллегам выпала большая честь представлять на X кинофестивале в Москве «школу политического фильма», вот уже несколько лет работающую в Западном Берлине. И мне приятно отметить, что наши политические картины нашли широкий отклик у советских зрителей и зарубежных гостей фестиваля.

Московский киносмотр — мы поняли это сразу, в первые же фестивальные дни — это не просто демонстрация фильмов и пресс-конференции. Фестиваль в Москве — подлинный форум кинематографистов мира, которые получают здесь возможность широкого и свободного разговора о творческих, политических, нравственных проблемах современности, обо всем, что сегодня волнует художника. Мы с интересом и пользой для себя узнали в Москве о творческих замыслах коллег из Чехословакии, Венгрии, ГДР, а также из стран Африки и Латинской Америки. С кинематографом социалистических стран Европы мы знакомы давно, а вот латиноамериканское и африканское кино для нас, к сожалению, почти совсем закрыто, не говоря уже об отсутствии личных контактов с кинематографистами «третьего мира». Поэтому напряженные будни кинофестиваля — пресс-конференции, личные беседы, просмотры, споры — мне и моим коллегам из Западного Берлина были в высшей степени полезны. В дальнейшем я надеюсь продолжить наметившиеся контакты путем переписки с новыми друзьями. В частности, я очень хотел бы продолжить обсуждение проблем, касающихся разных аспектов воплощения на экране политической темы. Должен еще раз подчеркнуть, что ни разу, ни в одной зарубежной поездке, ни на одном фестивале мне не удавалось найти столько единомышленников, людей, разделяющих мои убеждения, мои взгляды на искусство, на его место в мире. Главную роль в этом сыграла общая обстановка, в которой проходил Московский кинофестиваль, — обстановка интернационалистского взаимопонимания, дружбы, сотрудничества.

Сейчас в области искусства идет борьба не менее острая, чем в политике, потому что искусство вообще, а искусство XX века в особенности, является мощным идеологическим оружием, проводником определенных политических взглядов. Человечество ищет пути перестройки несправедливого общества и все яснее начинает осознавать, что зло есть порождение социального и государственного порядка и с ним необходимо вести социальную борьбу. Передовые мыслители сде-

лали такой вывод еще в начале XIX века, а в XX это стало понятно миллионам. В авангарде этой борьбы должно было встать новое искусство, обладающее мощными средствами воздействия на умы миллионов. Таким искусством стало кино. Недаром сегодня мы все чаще говорим о стиле, образе жизни, который формируется под влиянием кинематографа. Не абсурдно ли в свете этого факта утверждать, что кино может быть аполитично?

Работая в кино, надо четко определить для себя тот круг идей, которым ты служишь. Только в этом случае можно создать нечто значительное. Я и мои коллеги-единомышленники решили посвятить свое творчество анализу актуальной, в высшей степени типичной для капиталистического общества проблемы — мы решили бороться своим искусством за подлинные права человека, и прежде всего, за его право на свободу. Все члены западноберлинской «школы политического фильма» в той или иной степени работают над этой проблемой. Поэтому скажу несколько слов о самой «школе» и о том, как она возникла.

В 1968 году в университете Западного Берлина студенты экономического факультета выступили с протестом против существующей системы обучения. Они хотели создать свой собственный факультет, где бы преподавалась политэкономия в соответствии с теорией марксизма. В этом выступлении студентам помогали некоторые преподаватели, в том числе и я. В конце концов студентам пришлось покинуть университет, так как на основание своего факультета у нас не хватило средств. В это же время, параллельно, студенческая группа протеста возникла также в Академии телевидения и киноискусства. Эта группа выступила против всего политического строя и в Западном Берлине, и в ФРГ. Там-то и родилась идея о создании своей киношколы, не зависимой от господствующих в кинобизнесе порядков, способной отстаивать принципы прогрессивного искусства. Семь студентов, члены группы, были исключены из академии. Они и явились тем ядром, вокруг которого сплотилась группа молодых кинематографистов. С помощью коллег моего поколения они организовали «школу политического фильма». В ее рамках мы смогли поставить шесть художественных и семь документальных картин, не считая тех, которые сделала прогрессивная группа «БАФ» — одна из известнейших в Западном Берлине.

Постепенно наша организация росла. В нее входили все новые и новые члены, и со временем она стала насчитывать пятьдесят человек.

Как я уже говорил, основной темой фильмов нашей «школы» является тема прав человека — право на работу, на образование, а если брать шире — право человека на политическую свободу. Многие из этих картин построены на производственном материале, рассказывают о жизни и труде западнонемецких рабочих в условиях капиталистического производства. В качестве примера могу назвать фильмы «Семейное счастье», «Дорогая мама, у меня все в порядке», «Остановка на жизненном пути Лоры Динер». В последней картине в центре повествования — судьба женщины, на себе испытавшей во времена Гитлера, что значит запрет на профессию, и сейчас все еще числящейся в списке безработных. Назову еще фильм «Зисмуд», в котором речь идет о рабочих обанкротившейся фирмы, принявших решение о самостоятельном административном управлении и потерпевших крушение, поскольку такая акция в корне противоречит капиталистической системе.

Одной из самых интересных картин нашей «школы» была работа режиссера Макса Виллюцкого «Неугодная Вера Ромейке». Этот полнометражный художественный фильм был самой крупной работой нашей группы. Для его осуществления требовалось около 400 тысяч марок, но финансировать такую острую политическую картину никто не хотел. В Западном Берлине, как и в ФРГ, не любят, чтобы пороки господствующей системы раскрывались, поэтому, хотя образ Веры Ромейке, потерявшей работу только из-за своих политических убеждений, был не просто правдив, но и глубоко типичен для современного западного общества, нам пришлось трудно. Чтобы поставить фильм, «школе» пришлось использовать деньги, которые принес предыдущий фильм Макса Виллюцкого «Большая жалоба». К этим деньгам добавились небольшая сумма от продажи сценария «Веры Ромейке» и финансовая помощь наших друзей. Но и этих денег не хватило, поэтому, чтобы не бросить работу на полпути, «школе политического фильма» пришлось влезть в долги. К сожалению, подобная ситуация очень типична для прогрессивно мыслящих художников в капиталистическом мире.

Перед теми режиссерами, которые хотят говорить правду, всегда возникает вопрос о деньгах, и разрешить его удается далеко не всем.

А когда фильм был готов, мы столкнулись с новыми трудностями — с невозможностью показывать фильм в центральных кинотеатрах Западного Берлина. Прокатные фирмы нам отказали, так как политический фильм их не интересовал. И это не удивительно.

В Западном Берлине около 70 процентов репертуара кинотеатров занимает развлекательная американская и французская кинопродукция.

Поэтому зрители не подготовлены к восприятию политических фильмов, а прокатчики, владельцы кинозалов, заинтересованные в прибыли, пускать на экраны «убыточные» картины, понятное дело, не хотят. Тогда мы решили сами найти зрителей, постараться привлечь их в кинотеатр не показом погонь, насилия и секса, а правдивым отражением серьезных, актуальных проблем из их собственной повседневной жизни. Мы нашли маленькие кинозалы на окраинах города, и они приняли нас. Но нам хотелось, чтобы наш фильм увидели не тысячи, а десятки, сотни тысяч трудящихся. Для этого мы потратили массу времени, совершая походы в разные организации, в разные инстанции, и, наконец, добились того, чтобы картина попала на экраны в центральных кинотеатрах Западного Берлина, а затем и в Федеративной Республике Германии.

Сейчас нами завоевано 120 кинотеатров и многотысячная зрительская аудитория. Это означает, что политический фильм на Западе нужен людям. Будущее, конечно же, в этом я уверен, за силами прогресса.

На земле не может царить хаос, должна же наконец наступить гармония. Сейчас, на мой взгляд, судьбы человечества зависят в первую очередь от сохранения и упрочения мира на Земле, от успешного претворения в жизнь политики разоружения и мирного сосуществования государств с различным общественным строем, то есть от той политики, которую проводит Советский Союз, социалистические страны и все миролюбивые силы планеты. В этом я с новой силой убедился, слушая приветствие Леонида Брежнева и внимательно анализируя впечатления от грандиозного смотра прогрессивного киноискусства, только что завершившегося в Москве.

Басу Чаттерджи,

режиссер (Индия)

Великая Октябрьская социалистическая революция, 60-летие которой отмечается всем прогрессивным человечеством, провозгласила самые гуманные и благородные идеалы — идеалы социального равенства, мира и дружбы между народами. Эти идеалы нашли свое отражение как в творчестве советских классиков — Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Александра Довженко, так и в современном советском киноискусстве.

Советское кино стало за годы революции и строительства нового общества в СССР мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс. Тем более волнующе прозвучало для меня приветствие господина Леонида Брежнева, в котором была выражена уверенность в том, что в деле утверждения духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами особая роль принадлежит общественности, деятелям культуры и в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа.

Мне также хотелось бы внести свою скромную лепту в благородное дело укрепления мира и дружбы между народами. Моя сокровенная мечта — приехать в Москву вместе со съемочной группой и запечатлеть на экране неповторимый облик вашей прекрасной столицы, духовную красоту советского человека.

Москва очаровала меня с первого взгляда. Я не переставал восхищаться величественной панорамой московского Кремля и мужественной красотой Красной площади, изящными куполами храма Василия Блаженного и другими великолепными памятниками древнерусского зодчества, которые так удивительно гармонируют с современными высотными зданиями.

Впервые я приехал в Советский Союз два года назад. Тогда, на IX Московском кинофестивале вне конкурса был показан мой фильм «Тубероза», получивший широкую известность у индийской аудитории и много доброжелательных откликов в советской кинопрессе. На этот раз я принимал участие в работе X кинофестиваля в качестве члена жюри конкурса художественных фильмов и познакомил советских зрителей — во внеконкурсной программе — со своей новой работой, картиной «После свадьбы».

Герои моих фильмов — ничем не примечательные молодые люди, жители больших и малых городов Индии. Меня глубоко интересует их образ жизни, их миропонимание и, конечно, те всегда актуальные для молодого поколения вопросы любви и брака, которые по-особому остро стоят перед молодежью нашей страны.

Большинство моих киноновелл носит камерный и, так сказать, целомудренный характер. В них вы не встретите ни бессмысленного нагромождения музыкально-танцевальных интермедий, ни сцен с сексуальной начинкой, ни, к сожалению, вошедших за последнее время в моду эпизодов насилия и жестокости.

Мы, режиссеры «параллельного кинематографа» Индии, хотим показать на экране настоящую жизнь со всеми ее сложными противоречиями и конфликтами. И поэтому сталкиваемся с трудной, а порой и неразрешимой проблемой — где достать средства для производства нового политического, социального фильма? Как уговорить прокатные фирмы и

владельцев кинотеатров показать его массовому зрителю?

В этой связи можно лишь позавидовать советским кинематографистам, которым не приходится ломать голову над финансовыми и техническими аспектами своей будущей работы. В Советском Союзе кино стало делом государственной важности, предметом всеобщей заботы и внимания. И это — прекрасно.

Клаудио Сапиаин,

режиссер (Патриотические силы Чили)

X Московский международный кинофестиваль состоялся в знаменательное время. Всем нам, гостям фестиваля, посчастливилось видеть, с каким творческим подъемом готовится весь советский народ к празднованию 60-летия Великого Октября. Мы стали свидетелями и всенародного обсуждения проекта новой Конституции СССР, который, закрепляя великие достижения в строительстве развитого социалистического общества, отражает важные перемены, происшедшие за 60 лет в жизни народов Страны Советов. В этой связи мне хочется особо отметить, что вся история советского кинематографа неразрывно связана с героической борьбой Коммунистической партии Советского Союза за интересы рабочего класса, за светлое будущее всех трудящихся. В этом я убеждался не раз, когда смотрел советские картины, причем разных лет.

Во время фестиваля у нас была возможность познакомиться с тем, как живут и трудятся советские люди, побывать на московских предприятиях, заводах, киностудиях, посетить колхоз. И мы воочию увидели те колоссальные изменения, которые произошли в СССР, в жизни советских людей после победы Великого Октября.

Меня глубоко взволновало приветствие, с которым обратился к участникам и гостям фестиваля Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Леонид Ильич Брежнев. «Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс», — эти слова приветствия особенно близки нам, чилийским кинематографистам, поскольку главную свою задачу сейчас мы видим в том, чтобы создавать кино политическое, партийное, активно участвовать своими фильмами в борьбе чилийского народа против фашизма, за свободу Чили.

Сейчас чилийский кинематограф существует лишь благодаря поддержке прогрессивных сил мира. Ведь кинематографисты Чили вынуждены жить и работать вдали от родины. С тем большим удовлетворением мы восприняли присуждение специального приза жюри кинопрограмме, представленной Патриотическими силами Чили. Мы восприняли этот приз как признание заслуг деятелей нашего кино в борьбе с реакцией, с фашизмом, как свидетельство интернациональной солидарности народов разных стран.

Девиз фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» как нельзя более точно отражает атмосферу, царящую на фестивале, определяет содержание и направленность фильмов, показанных в Москве. Просмотренные картины — еще одно подтверждение все более активного включения кинематографа в борьбу за мир, за дальнейшее углубление разрядки международной напряженности.

Я с интересом познакомился на фестивале с новыми картинами советских кинематографистов, которые вселяют уверенность в мирном завтрашнем дне планеты, с фильмами прогрессивных кинодеятелей других стран. Естественно, что прежде всего мое внимание привлек фильм Себастьяна Аларкона и Александра Косарева «Ночь над Чили». Созданный поистине интернациональным творческим коллективом, этот фильм никого не может оставить равнодушным! И хотя эта лента относится к разряду игровых, особую силу придает ей как раз хроникально-документальная манера повествования. Авторы убеждены и сами убеждают зрителя, что чилийский народ не сломлен. Но чтобы победить — необходимо единство. Чтобы победить — надо бороться. Мы, чилийцы, очень рады за нашего товарища Себастьяна Аларкона, который с помощью советских кинематографистов смог создать фильм, получивший специальный приз жюри «За дебют и решение актуальной темы борьбы чилийского народа». Но признание, которое и фильм Аларкона — Косарева и наша программа документальных картин получили на Московском фестивале, не только глубоко, по-настоящему радуют. Этот успех настоятельно обязывает нас к новым поискам, новым размышлениям над самыми актуальными проблемами современности.

Фестиваль — это не только фильмы. У меня навсегда останутся в памяти встречи с истинными друзьями Чили, с подлинными нашими единомышленниками; солидарность, ко-

торую они выражают с нашей борьбой, умножает наши силы.

Теплая дружеская атмосфера Московского кинофестиваля, возможность общения с коллегами, работающими в различных странах мира, с представителями киноискусства практически всех государств для нас, чилийцев, важна по-особому. Участие в таком представительном смотре воодушевляет нас, чилийских работников кино, укрепляет нашу решимость бороться средствами киноискусства за лучшее будущее нашего народа. Мы глубоко убеждены в высоком предназначении прогрессивного кинематографа в современном мире, в том, что мы, кинематографисты, обладаем способностью не только отражать действительность, но и изменять ее.

Работая над картинами, мы вспоминаем нашу многострадальную, истерзанную фашистами Пиночета родину. Эта боль и этот гнев переполняют и наши картины.

Наши силы множатся от сознания того, что весь прогрессивный мир — с нами.

Олег Табаков,

актер, режиссер (СССР)

Нынешний X Московский международный кинофестиваль состоялся в год знаменательный, насыщенный яркими и значительными событиями в политической и общественной жизни страны, всей нашей планеты. 1977 год — год 60-летия Великого Октября, год принятия новой Конституции великой страны социализма. В этом же году состоится встреча представителей государств — участников общеевропейского Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Предыдущий, IX МКФ, состоявшийся два года назад, проходил также в канун важного международного события — совещания в Хельсинки. Его итоги, договоренности, достигнутые по вопросам безопасности и сотрудничества в Европе, отвечают принципам мирного сосуществования, обещают прочный мир и свободу народам, открывают перед человечеством новые широкие и светлые горизонты. Встреча в Хельсинки руководителей стран Европы, США и Канады ознаменовала, по сути дела, качественно новый этап разрядки международной напряженности. Заключительный акт общеевропейского совещания еще более, на мой взгляд, повысил ответственность за дело мира людей, которые носят высокое и прекрасное звание — художник.

Художник — это полпред своей страны. Но его деятельность станет целесообразной, будет иметь смысл только в том случае, если кинематографист, литератор, живописец в своем творчестве будут исследовать проблемы, волнующие людей. Только всерьез поставленные и глубоко анализируемые художником вопросы делают его произведения явлением искусства и общественной жизни.

В этой связи хочется еще раз напомнить глубоко важные для всех нас слова, содержавшиеся в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям фестиваля. «Не приходится говорить, — подчеркнул товарищ Л. И. Брежнев, — что предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа. И мы верим, что мастера кино разных стран, независимо от различий в своих политических убеждениях и творческих позициях, будут достойны высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей, посвятят свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса».

С этими пламенными, бесконечно дорогими для нас словами к нам обратился не только руководитель партии и глава государства, выдающийся политический деятель, горячо заинтересованный в сохранении мира на планете. Это слова человека, тонко разбирающегося в нашей работе, замечательного мыслителя и теоретика, который поделился с участниками кинофестиваля — этого творческого форума — важными мыслями, возникшими как теоретический итог, как вывод из всей многогранной деятельности Коммунистической партии, безраздельно посвященной борьбе за счастье миллионов.

Традиции Московского кинофестиваля очень точно выражены в его девизе, призывающем к гуманизму искусства кино, к борьбе за мир и дружбу между народами всех стран. Фестиваль в Москве славится своим гостеприимством, премии жюри, призы общественных организаций, симпатии зрителей достаются произведениям, наиболее глубоко и полно отражающим социальные и нравственные проблемы нашей эпохи. Мне хочется назвать некоторые из картин, отмеченных призами на прошлых фестивалях — «Судьбу

человека» Сергея Бондарчука, работы Анджея Вайды, Канэто Синдо, Акиры Куросавы, замечательную ленту Феллини «$8^1/_2$».

Словом, речь идет о произведениях, авторы которых своим творчеством стремились помочь изменить мир к лучшему, ставили перед собой не только художественные, но и серьезные нравственные и гражданские задачи.

Наш фестиваль — это не только встречи с лучшими фильмами мирового кино, но и активные творческие контакты, чрезвычайно важные для развития сегодняшнего прогрессивного кинематографа. Контакты людей, говорящих на разных языках, живущих в государствах с разными социальными системами, но одинаково стремящихся своим искусством помогать делу мира. На фестивале собираются люди со всех уголков земли. Все они хотят лучше понять друг друга, внести свой посильный вклад в благородное дело сближения и углубления сотрудничества между народами.

Если говорить о личных впечатлениях от нынешнего фестиваля, то мне хотелось бы отметить картину Бернардо Бертолуччи «Двадцатый век» — работу трудную и сложную для восприятия, требующую от зрителя даже определенного мужества, хотя бы из-за размеров ленты, идущей пять с половиной часов. Запомнился и фильм Хуана Антонио Бардема «Конец недели», удивительно добрый и мужественный, рассказывающий трезво и объективно правду о рабочем человеке. Очень понравилась мне и картина Мартина Ритта «Подставное лицо» — история маленького человека, вступившего в борьбу с государственной машиной Соединенных Штатов в эпоху разгула маккартизма.

Фестиваль закрывается, но продолжаются наши творческие контакты. Встречи, дружба и творческое сотрудничество с деятелями искусства зарубежных стран давно стали у нас нормой. Я часто встречаюсь с Анджеем Вайдой, с другими польскими коллегами, например, с Кшиштофом Занусси и Войцехом Хасом. У меня, как и у моих товарищей по работе в театре «Современник», с этими людьми хорошие и прочные деловые контакты. Часто я общаюсь с венгерскими кинематографистами, с актерами и режиссерами телевидения, с которыми мы ведем сейчас переговоры о совместной работе. Коллеги из разных стран бывают в Москве, посещают наш театр, встречаемся мы и на съемках фильмов совместного производства, в обществах дружбы.

Так или иначе, но встречи эти происходят постоянно, последовательно и тоже являются реализацией исторических хельсинкских договоренностей. Наверное, и от личного вклада каждого из нас в это важное дело тоже в какой-то мере зависит разрядка международной напряженности в целом.

Завершая разговор о Московском международном фестивале, хочется отметить, что характер его определяется еще и огромным неослабевающим интересом к нему советских зрителей. Необыкновенный пиетет и доверие, с которыми наш зритель относится к людям, принимающим участие в создании прогрессивных, гуманистических произведений, достойны самого большого уважения. И это доверие зрителя налагает на нас, художников, особую ответственность, заставляет вновь и вновь задуматься о личном творческом вкладе каждого в развитие советского кинематографа. Ибо речь идет о высокой и важной миссии воспитания нового человека, о борьбе за утверждение самых передовых идеалов нашего времени.

Бернар Поль,

режиссер (Франция)

В приветствии, с которым обратился к участникам и гостям X Московского фестиваля глава Советского государства Леонид Брежнев, сформулированы, на мой взгляд, ориентиры, жизненно необходимые сегодня всем честным мастерам искусств. Мне в этом приветствии, в частности, понравились такие слова: «Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа». Ведь мы, прогрессивные художники капиталистических стран, тоже верим, что сможем, независимо от политических убеждений и взглядов, найти общий язык в целях достижения мира и прогресса. Сделать это тем более необходимо, что правительства многих стран капиталистического Запада до сих пор закрывают глаза на опасность атомной катастрофы...

Мы, деятели кино, должны способствовать благородному делу мира и дружбы между народами. Наша задача — говорить правду, ибо только правда имеет непреходящую ценность. Я в своем творчестве стараюсь донести слова правды до каждого человека. Стремлюсь рассказать о жизни людей так, чтобы на примере моих героев зрители могли осознать идейный и духовный кризис, поразивший буржуазное общество. И тем самым хочу заставить зрителей задуматься: правильно ли они живут? И что нужно людям для подлинного счастья? Достаточно ли им для этого материального благополучия, машины последней марки и уютной квартиры? Остает-

ся ли в западном мире место мечте и духовной свободе, за которую надо бороться, потому что она и будет всегда составлять, в этом я убежден, истинный смысл человеческого существования?

«Последняя остановка перед Руасси» — это мой третий фильм, который я представляю на Московский международный фестиваль. Не могу сказать, что бываю на многих фестивалях, но некоторые знаю хорошо — я был участником киносмотров в Западном Берлине, в Лейпциге, в Канне. Но из всех смотров Московский фестиваль является, по-моему, наиболее классичным в лучшем смысле этого слова. Он включает в себя разнообразнейшую программу фильмов, сделанных режиссерами более чем из девяноста стран мира (как это было на X МКФ), представляющих все основные направления в современной кинематографии. Если же говорить о других фестивалях, в которых я участвовал, то серьезного отношения, на мой взгляд, заслуживают только два — Западноберлинский и Лейпцигский. Оба фестиваля имеют сейчас прогрессивное значение и при этом отличаются ярко выраженным индивидуальным творческим характером. А вот именитый международный Канский вообще трудно назвать фестивалем — это лишь кинорынок, там в основном заключаются коммерческие сделки.

Сегодня проблема зависимости режиссера от кинопредпринимателей стала особенно острой. Я не могу судить о положении в других странах Запада и все же думаю, что там оно не более завидно, чем во Франции. Поэтому сегодняшнее состояние французского кинематографа, на мой взгляд, показательно для всего западного мира.

Первое, что в связи с этим хочется отметить, — это исчезновение в кино Франции тех характерных национальных черт, которые составляли неповторимую особенность лучших наших фильмов. Вспомнить хотя бы картины Жана Ренуара, Марселя Карне, Рене Клера, а также представителей более молодого поколения — Трюффо, Ламариса. Эти художники могли рассказать об общечеловеческих, вечных проблемах: о жизни и смерти, любви и ревности, страсти и равнодушии, оставаясь при этом верными традициям французского искусства, умели, в частности, сохранять простоту и ясность формы при самом невероятном взлете творческой фантазии. Были, словом, достойны великого культурного наследия французского народа.

Сегодняшние фильмы говорят об обратном. О том, что традиции забыты, а уроки наших революций никого не интересуют. Многих кинематографистов не волнуют ни героические полотна Жерико и Давида, ни камерные сюжеты Шардена и Фрагонара, ни светлая радость Ренуара-отца, ни трагическая горечь Ван Гога. Увы, не эти художники вдохновляют современных французских режиссеров! Их кумирами скорее всего являются придворные академики эпохи Наполеона III, заполнявшие художественные салоны безжизненными, но помпезными произведениями.

Я провожу такую параллель не случайно. Картины, которые делаются сейчас во Франции с участием кинофирм разных стран, с привлечением высокооплачиваемых, популярных актеров, весьма красивы, зачастую впечатляющи и сто́ят безумных денег. Но они пусты и бездушны, как композиции корифеев салонной живописи XIX века...

Грустно в этом признаваться, но очевидно, что в конце 70-х годов XX столетия французские кинематографисты не свободны в своем искусстве. Им все еще приходится бороться за «свободу творчества», хотя буржуазная пропаганда и твердит о такой свободе как о главном достижении «общества всеобщего благоденствия». Но о какой свободе можно говорить, если прогрессивный художник просто не имеет возможности сделать фильм на актуальную остросоциальную тему, поскольку он всецело зависит от мнения группы людей, не заинтересованных в том, чтобы такие фильмы увидел зритель. Как пример я могу привести имя режиссера Кассанти, который недавно закончил работу над фильмом «Красная афиша». Эту картину он сделал с группой единомышленников на собственные сбережения. И не он один. Я могу с уверенностью сказать, что не менее полсотни фильмов во Франции сделаны именно таким образом. А еще я знаю многих режиссеров, которые, преодолев все трудности, в итоге все же так и не смогли показать свои картины зрителю: они так и остались лежать на полках.

Молодой кинематограф Франции... Он отмечен затянувшейся борьбой творческих и активных сил с косными кинодельцами, заботящимися лишь о барышах и строго охраняющими «покой» и рутину французского кинорепертуара. И часто борьба заканчивается их победой. Вот почему все чаще, все тревожней молодые режиссеры — выпускники французских киношкол спрашивают себя, что же они будут делать в стране, где нет элементарных условий для работы? Многие из них нашли для себя не лучший, но вполне оправданный выход — они покинули Францию. На мой взгляд, такой выход — неуместный компромисс. Нужно менять не прокатчиков и продюсеров, а весь социальный строй в целом. В противном случае положительных изменений ждать было бы нелепо. Что касается меня, то я надеюсь, что время таких перемен придет. И приблизить его должны мы, прогрессивные художники.

Станислав Стрнад,

режиссер (Чехословакия)

Приезжая в Москву на международный кинофестиваль, испытываешь чувство особой гордости и радости. Гордости — так как осознаешь собственную принадлежность к этому замечательному кинофоруму мира, радости — потому что, участвуя в его работе, убеждаешься в том, насколько ярче, интереснее, глубже становится фестиваль год от года. Мне дважды выпала честь представлять в конкурсных показах фестивалей свои работы, и одна из них — два года назад — была удостоена Серебряного приза. Я говорю о фильме «У моего брата отличный братишка». А в этом году на X МКФ в конкурсе демонстрировалась моя лента «Торопись, а то опоздаешь». Я убежден, что само участие в этом фестивале это уже огромная честь для любого кинематографиста...

На мой взгляд, Московский кинофестиваль можно по праву назвать самым важным в мире.

Хочу сказать и о том, что принципиальная и твердая позиция страны-устроителя, выраженная в приветствии товарища Брежнева, снова блистательно подтвердилась всем ходом кинофестиваля. Когда в день открытия фестиваля под сводами Кремлевского Дворца съездов раздались слова приветствия товарища Леонида Ильича Брежнева, пользующегося во всем мире высокой славой самого страстного и последовательного борца за мир и взаимопонимание между народами, выдающегося государственного деятеля и лидера многомиллионной партии коммунистов первой в мире страны социализма, стало ясно, что фестиваль явится событием мирового значения, получит отклик во всем мире.

В приветствии, обращенном к участникам и гостям этого фестиваля, Леонид Ильич Брежнев сказал: «Кинематограф, правдиво и ярко раскрывающий смысл происходящих в мире изменений, последовательно преданный идеям гуманизма, является мощным фактором борьбы за демократию, национальную независимость и социальный прогресс. Поистине неоценим тот вклад, который искусство кино с его огромным влиянием на умы и сердца людей способно внести в дело мира и дружбы между народами, в объединение их усилий во имя решения актуальных проблем, стоящих перед современным человечеством».

Это замечательные и глубокие мысли, в них с поразительной силой и убедительностью выражено самое главное, самое важное, что надо помнить каждому художнику, сознающему свою ответственность перед народом и перед будущим планеты. Я думаю, что приветствие Леонида Ильича глубоко взволновало не только нас, чехословацких кинематографистов, но и всех других участников фестиваля, независимо от того, каких взглядов они придерживаются в вопросах государственного устройства, экономики, религии или эстетики. X МКФ в Москве вновь ярко и убедительно продемонстрировал волю советских людей к достижению дружбы между народами, крепнущий творческий контакт между прогрессивно мыслящими кинематографистами разных стран мира. Особенно полно — в развитие уже сложившейся традиции Московского киносмотра — во всех трех программах X МКФ были представлены кинематографии стран Африки, Латинской Америки, разных регионов Азии. Это еще раз подчеркнуло ту неоценимую роль, которую играет Московский международный кинофестиваль в жизни прогрессивного кинематографа государств «третьего мира».

Но, конечно, нынешний фестиваль был особенным не только по количеству стран-участниц или по своему художественному уровню, а еще и потому, что он совпал с подготовкой к торжественному событию, имеющему огромное значение не только для СССР, а и для всего мира. Приближение памятной даты — 60-летия Великого Октября было ощутимо во всем: в той обстановке, в которой проходил смотр, в настроении его участников и наших друзей москвичей, наконец, в особой праздничности советской конкурсной фестивальной программы, в которой, как в капле воды, отразилось торжество ленинской национальной политики, в данном случае — на примере кинематографа.

У меня на родине, в Чехословакии, очень хорошо известны советские фильмы, и наш традиционный кинофестиваль в Карловых Варах, по праву считающийся побратимом Московского, попросту был бы немыслим без показа лучших советских лент. Мы все прекрасно помним, как успешно дебютировала в 1960 году в Карловых Варах группа советских молодых кинематографистов из Литвы (они привезли на наш фестиваль фильм «Живые герои»): их дебют был отмечен одной из главных премий. А сейчас мы с радостью видим, как все ярче и ярче расцветает талант тогдашних дебютантов — Витаутаса Жалакявичуса и Арнауса Жебрюнаса. Это только один пример, но, на мой взгляд, вполне убедительный.

На нынешнем Московском кинофестивале мы встретились с работой (и прекрасной!) грузина Георгия Данелия, с ярким дебютом молодой узбечки Камары Камаловой, с отличной лентой режиссера «Ленфильма» Динары Асановой, по происхождению киргизки, с коллективной работой советских кинематографистов и чилийца Се-

бастьяна Аларкона «Ночь над Чили». В остроумной, окрашенной неповторимым национальным юмором комедии Данелия «Мимино» удивительно человечно повествуется о дружбе советских людей разных национальностей. Поэтичный и светлый этот фильм хорошо передал атмосферу братства, в которой живут и трудятся народы СССР.

Хотя это и не имеет непосредственного отношения к международному кинофестивалю, но мне лично кажется очень важным, что особый характер киносмотра этого года был связан еще с одним большим событием, также выходящим по своему значению далеко за пределы Советского Союза. Я имею в виду всенародное обсуждение проекта новой Конституции СССР. В дни фестиваля часто вспоминалось и недавно принятое Постановление Центрального Комитета КПСС «О работе с творческой молодежью». Ведь три из четырех конкурсных работ, представленных советскими кинематографистами по разделу игрового кино, принадлежали молодым режиссерам и сценаристам. Тут хочется еще раз вернуться к приветствию Леонида Ильича Брежнева. В нем сильно и ярко прозвучала мысль о том, что выполнению киноискусством своей гуманной миссии способствует развитие широкого и многообразного сотрудничества прогрессивных кинематографистов. Прекрасные и глубоко верные слова! В их правоте убедились, в частности, и мы, кинематографисты социалистической Чехословакии, много лет плодотворно и дружески сотрудничающие на съемочной площадке с советскими кинематографистами. Напомню, что начало этому сотрудничеству положила постановка фильма «Майские звезды» советским режиссером Станиславом Ростоцким. На этой ленте мне выпала честь в качестве второго режиссера участвовать в осуществлении идейно-художественной концепции постановщика. Для меня это была хорошая школа.

Сейчас содружество наших кинематографистов стало особенно интенсивным и многообразным. Среди работ, обязанных своим возникновением этому содружеству, назову работы Олдржиха Липского и недавнюю картину, созданную в содружестве с кинематографистами Белоруссии «Маленький сержант», фильм «Рача, любовь моя» и ряд других, перечислять их все было бы слишком долго. Ограничусь поэтому только тем, что подчеркну: наше содружество развивается все ярче потому, что наши — и советские и чехословацкие — кинематографисты одинаково осознают, что у нас есть немало общих проблем, решать которые сообща, в коллективном труде и легче и эффективнее. Могу это подтвердить и на своем собственном опыте. Так, моя последняя картина, показанная на X МКФ в Москве, «Торопись, а то опоздаешь» была посвящена проблеме ответственности человека перед обществом, перед порученным ему делом. Я мог взяться за такую тему потому, что был подготовлен к ней внимательным изучением творческого опыта советской и чехословацкой кинематографий, своей собственной работой над картиной «У моего брата отличный братишка», а затем над экранизацией очень интересного романа Антонина Запотоцкого «Пора любви и надежд». Без этого я бы никогда не отважился взяться за такую сложную проблему, как та, что разрабатывается в фильме «Торопись, а то опоздаешь».

Я пишу эти строки, когда фестиваль уже приближается к завершению. Что же надо еще сказать о том, что было в нем самым важным и поучительным? Думаю, что это была высокая оценка работы, уже проделанной прогрессивными кинематографистами всего мира, со стороны товарища Леонида Ильича Брежнева, то воодушевляющее доверие, с которым руководитель советских коммунистов обратился к нам, та программа, яркая и ясная, которую он перед нами выдвинул. На всех нас, думаю, что могу это сказать с полной уверенностью, огромное впечатление произвел тот смелый и прозорливый взгляд, которым Леонид Ильич в своем приветствии окинул будущее планеты, точно указав место, принадлежащее в борьбе за будущее нам, кинематографистам. Все мы уезжаем из Москвы под глубоким впечатлением от приветствия товарища Брежнева, готовые продолжать и выиграть битву за гуманизм, за мир и дружбу между народами, за то, чтобы политика разрядки обретала подлинную материализацию, сплачивая вокруг себя все большее число сторонников и энтузиастов.

Над материалами этого раздела работали: И. Быкова, М. Дорфман, И. Заславская, Е. Ильина, Ю. Корчагов, Н. Лагина, Б. Трайнин.

ЭКРАН МИРА СОЦИАЛИЗМА

Мирча Александреску (СРР)
Энрике Колина Альварес (Куба)
Эржебет Гараи (ВНР)
Барбара Мруклик (ПНР)
Славой Ондроушек (ЧССР)
Эмил Петров (НРБ)
Витольд Руткевич (ПНР)
Николай Савицкий (СССР)
Зигфрид Фризе (ГДР)
Самбуугийн Церендорж (МНР)
Фридеманн Шпангенберг (ГДР)
Эрнст Штриц (ЧССР)

В преддверии знаменательного события — 60-летия Великого Октября редакция журнала «Искусство кино» провела теоретическую конференцию «Экран мира социализма», в которой приняли участие главные редакторы, члены редакционных коллегий ряда киноизданий, ведущие киноведы и критики социалистических стран.

Открывая конференцию, главный редактор журнала «Искусство кино», член коллегии Госкино СССР Евгений Сурков подчеркнул, что целью этой международной встречи является товарищеская дискуссия по широкому кругу вопросов, связанных с основными закономерностями развития кинопроцесса в социалистических государствах, обусловленных общностью главных идеологических и эстетических целей киноискусства братских стран.

В течение двух дней представители девяти национальных кинематографий заслушали 13 докладов и выступлений, посвященных различным теоретическим и практическим аспектам современного состояния социалистического кино, его задачам и целям, вопросам участия деятелей культуры стран социализма в идеологической борьбе, проблемам, связанным с дальнейшим углублением и расширением творческого сотрудничества братских государств в области кинематографии.

Международная встреча киноведов и критиков выявила совпадение позиций ее участников по всем принципиальным вопросам, вынесенным на обсуждение теоретической конференцией. Выступавшие отмечали успешный характер развития социалистического кинопроцесса, рост международной популярности кинематографий социалистических стран во всем мире, их возрастающее влияние на современное передовое киноискусство, их активное участие в социальной жизни, в борьбе за мир, разрядку международной напряженности, прогресс и свободу народов.

На конференции особое внимание было уделено анализу явлений, свидетельствующих о глубоком влиянии идей Великого Октября и достижений советского революционного киноискусства на становление и развитие кинематографа в братских странах.

Сегодня мы начинаем публикацию материалов конференции «Экран мира социализма».

Барбара Мруклик (ПНР)

Проблемы, выдвинутые перед участниками нашей конференции, поистине многозначны и остроактуальны. Рассматривая эти проблемы, я не могу не сказать об огромном влиянии советского кинематографа и трудов советских киноведов на кино Польши и развитие кинотеории в нашей стране. Есть достаточно веские основания, чтобы сделать это сейчас, на нашей конференции, которая совпадает по времени с подготовкой к празднованию 60-летия Великого Октября и проходит в Москве, где жили и работали выдающиеся художники экрана революции.

Произведения Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко уже вскоре после освобождения Польши Советской Армией стали предметом серьезного анализа в нашей кинолитературе. На протяжении последующих лет польские киноведы и критики не перестают возвращаться к творчеству этих и других известных художников и теоретиков киноискусства, которые внесли значительный вклад не только в советскую, но и в мировую кинокультуру. Не случайно такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Старое и новое», «Мать», «Земля», «Арсенал», «Чапаев», «Мои университеты», «Иван Грозный», занимают важное место в программах общеэстетического и специального образования в наших кинематографических учебных заведениях, школах, киноклубах, студиях; о них рассказывается и в телевизионных передачах, рассчитанных на широкую аудиторию. На этих картинах учились наши кинокритики и теоретики кино послевоенного поколения. Мое кинематографическое образование тоже началось с «Арсенала» и «Земли»; эти фильмы я ценю особенно высоко, они всегда — ныне, как и прежде,— меня восхищают и трогают. И сегодня я очень часто обращаюсь к этим великим произведениям, столь самобытно выразившим идеи революции, борьбы за социальное освобождение, отстаивающим высокие нравственные идеалы. Именно такие картины стали для представителей моего поколения школой творческой киномысли — на них мы изучали язык и стиль революционного кинематографа.

В 1959 году в Польше был опубликован объемистый том «Избранных сочинений» Сергея Эйзенштейна, содержание которого прозвучало откровением для многих молодых киноведов. Включенные в него статьи о различных видах монтажа, о внутреннем монологе как принципиально новом способе повествования, о сущности цветного кино, о полифоничности фильма позволили нам по-новому взглянуть на киноискусство, воспринимая кинопроизведение как единую совокупность взаимообусловленных эле-

ментов, объединенных общей идеей. Некоторым из нас это помогло освободиться от влияния школы формально-эстетического анализа с ее схематической классификацией и ограниченными концепциями. Вдохновенные, можно сказать, поэтические труды Эйзенштейна по теории кино показали нам, как можно по-новому размышлять о проблемах киноискусства, размышлять оригинально и плодотворно. В целом, как я полагаю, проблема новаторства Эйзенштейна — как теоретика кино — и вопрос об актуальном значении его теоретического наследия составляют особую привлекательность и интерес для европейских киноведов, поскольку в его трудах можно найти соображения и выводы, в полной мере предвосхищающие многие современные теоретические концепции и практические достижения в области киноискусства. Однако это — отдельная тема, которой я здесь касаюсь лишь попутно. Подчеркну только, что, размышляя сегодня о развитии кинокритики, теории кино и кинематографического творчества в послевоенной Польше, мы неизменно обращаемся к традициям советского киноискусства и кинотеории.

●

На формирование польской кинематографии после второй мировой войны решающее влияние оказали две тенденции. Первая из них была исторически связана с опытом войны, трагическими событиями периода оккупации, с героической борьбой против фашистских захватчиков и последовавшей после победы борьбой за новую, социалистическую Польшу. Теме войны, Сопротивления и социалистического строительства, которое привело к созданию новых политических, общественных и культурных институтов в нашей стране, были посвящены многие значительные произведения, появившиеся за 30 лет развития польской национальной кинематографии после Освобождения. Стремление художественно осмыслить средствами кинематографа истоки, ход и последствия нашей борьбы с гитлеризмом стало главным мотивом направления, получившего мировую известность как «польская киношкола». Сюда включаются многие произведения Анджея Мунка и Анджея Вайды, Станислава Ружевича и Казимежа Куца, Ежи Кавалеровича и Войцеха Хаса, ряда других режиссеров.

Вторая тенденция связана с литературой, главным образом, с литературной классикой, экранизации которой прочно заняли видное место в нашем кинорепертуаре и снискали большую любовь зрителей. На экран переносились выдающиеся популярные произведения, преимущественно романы, написанные во второй половине XIX и в начале XX века, книги принадлежащие перу Генрика Сенкевича, Болеслава Пруса, Марии Домбровской, Юзефа Крашевского, Станислава Выспянского, Владислава Реймонта, Стефана Жеромского. Понятно, что фильмы, опиравшиеся на подобную литературную первооснову, не рассказывали непосредственно о современности. Но они неизменно были обращены к современнику. В них поднималась актуальная во все времена тема гражданского долга, который наши писатели-классики понимали как высокую этическую норму, определявшую мировоззрение наших соотечественников, остававшихся патриотами своей страны даже в самые трудные времена, в условиях чужеземного ига. Эти картины проникнуты идеями патриотизма и интернационализма, они говорят о необходимости активно трудиться на благо Отчизны и общества, рассказывают о мужестве борцов за дело справедливости. Такие экранизации, как «Потоп», «Ночи и дни», «Пепел», «Земля обетованная», завоевали широкий зрительский успех благодаря высоким качествам литературных первоисточников и мастерским кинематографическим решениям. Они стали поводом для серьезных размышлений и дискуссий

о долге человека и гражданина в наши дни.

В последнее время в польском кино отчетливо проявилось и третье важное направление, весьма существенное с точки зрения общих интересов и задач социалистического кино, а быть может, и всей социалистической культуры. Я имею в виду тему нравственного поиска нашего современника, человека, живущего в условиях социалистической Польши.

Наша страна отнюдь не изолирована от самых разнообразных, порой противоречивых, влияний, привносимых из других стран Европы и всего мира. Именно поэтому столь важной представляется нам идейная направленность фильмов, авторы которых предпринимают попытку выявить нравственные критерии и этические нормы личности, формирующейся при социализме. Такие картины призваны дать ответ на вопрос, каковы отличительные черты нашей новой этики, какова жизненная позиция гражданина социалистической Польши, как сказываются на мироощущении и поведении наших людей различные внешние факторы, связанные с существованием «индустриального общества» и «потребительской культуры» Запада. Основным предметом художественного исследования здесь становится индивид, занятый поисками своего места в жизни, и цели, которые он перед собой ставит. Как правило, это человек, который хочет жить в соответствии с ценностными установками, вытекающими из моральных принципов нашего общества и связанными с нашей духовной культурой. В то же время он остается человеком из плоти и крови, а не превращается в ходячую добродетель, сохраняя привлекательность живого положительного примера и вызывая у зрителя серьезные раздумья.

В минувшем году у нас появилась целая группа фильмов, остро и определенно ставящих вопросы социальной нравственности, современной морали, подвергающих их углубленному анализу. Я имею в виду такие произведения, как «Приговоренный» Анджея Тшос-Раставецкого, «Один на один» Анджея Костенко, «Зофья» Рышарда Чекалы. Несколько раньше были сделаны «Персонал» Кшиштофа Кесьловского и «Вечные претензии» Гжегожа Круликевича. Сюда же относятся «Шрам» Кесьловского и только что завершенный фильм «Танцующий ястреб» Круликевича, картина «В середине лета» Феликса Фалька, «Кинопробы» Агнешки Холлянд, Павла Кендзерского и Ежи Домарадского. К этому ряду я причислю и такой несколько своеобразный по теме и стилю фильм, как «Где вода чиста и трава зелена» Богдана Порембы, и, наконец, «Защитные цвета» Кшиштофа Занусси — вместе с более ранними работами этого режиссера, для которого, начиная с дебюта «Структура кристалла» (в советском прокате — «Размышление»), характерна верность современной теме, склонность к исследованию нравственных проблем.

Простое перечисление названий не дает, разумеется, сколько-нибудь полного представления об этих картинах. Для того, чтобы вскрыть внутреннее содержание кинопроизведения, необходим аналитический подход, то есть, если воспользоваться точным выражением из вступительного слова Е. Суркова, нужно «поместить фильм под микроскоп». Остановимся поэтому подробнее на нескольких характерных примерах. Пусть для начала это будут именно работы Занусси.

Герои лучших фильмов Кшиштофа Занусси постоянно размышляют о смысле жизни. Можно ли считать, что твоя жизнь удалась, если ты жил только для себя, подчиняя интересы других собственным эгоцентрическим устремлениям? Или же счастье — это когда человек думает об окружающих, отдает им часть своих сил? Поиск ответов на подобные вопросы и составляет главную тему фильма Занусси «Иллюминация». В другой его работе, в телевизионной картине «За стеной», рассказывается о случай-

ной встрече двух сверстников, мужчины и женщины, в разной степени добившихся личного успеха. Он — доцент, человек, стоящий на довольно высокой социальной ступени и пользующийся уважением окружающих. Она — женщина, чья судьба, по общепринятым понятиям, сложилась неудачно. Однако на поверку оказывается, что все обстоит сложнее. Будучи мастером парадокса, автор в определенный момент меняет знаки на традиционной шкале ценностей. И оказывается, что доцент превратил свой успех в некую броню, в непроницаемую оболочку, за которой он прячет от людей свой эгоизм и бездушие. Героиня же, несмотря на свою небезупречность и независимо от перенесенных жизненных невзгод, не утратила веру в людей, в отзывчивость и сердечность; она не приемлет существования, лишенного нравственных ориентиров и ценностных установок отвечающих не только личным интересам.

Не так давно Занусси поставил фильм «Защитные цвета», представляющий еще одну попытку столкнуть две противоположные жизненные позиции. По жанру это памфлет, в котором действуют ученые — специалисты в области лингвистики. Надо признать, что режиссер изображает своих персонажей в довольно мрачных тонах. Можно было бы целиком признать право автора именно на такое решение, если бы на экране не произошло нарушения пропорций, в результате которого бо́льшую симпатию способен вызвать у зрителя как раз тот из двух центральных характеров, что несет в себе негативное начало.

Впрочем, я допускаю, что мое суждение по поводу этого фильма грешит некоторой односторонностью. Разве в самой жизни мы не встречаем циников и приспособленцев, которые с первого взгляда могут показаться привлекательными, обладают незаурядными способностями, умом? Тем более что такие люди, подобно хамелеону, легко и часто меняют свою окраску, предпочитая не раскрывать своей истинной жизненной философии. В «Защитных цветах» ситуация продолжена до «игры в открытую» — и удача циника оказывается мнимой. Но тем не менее он, повторяю, вызывает к себе сочувствие, и это, по-моему, лишает определенности нравственную концепцию произведения.

Обратимся к другому примеру. Недавний режиссерский дебют оператора Анджея Костенко «Один на один» является, пожалуй, одним из наиболее заслуживающих внимания произведений в числе тех, что рассматривают взаимоотношения людей в исключительных ситуациях. Критика довольно бегло комментировала этот фильм, упрекая автора в том, что он предпочел «скользить по поверхности» явлений. Возможно, подобные упреки были вызваны тем, что здесь характеры героев не отличаются сложностью, а мотивы их поступков ясны и однозначны. И все же мне кажется, что такие упреки несправедливы.

«Один на один» — это рассказ о любви, изобилующий многочисленными перипетиями и не лишенный мелодраматической окраски. Он завершается счастливой развязкой, но это, пожалуй, не главное в картине. Важно, что в итоге побеждает добро, что основная идея произведения сформулирована отчетливо, а нравственные проблемы, которых оно касается, представляют очевидную важность для любого человека. Авторы фильма защищают такие замечательные моральные качества людей, как дружба, любовь, преданность, помогающие преодолеть временное отчаяние, одиночество, вызванные необычными, крайне тяжелыми обстоятельствами. В этом отношении картина противостоит философии безысходности, с которой мы так часто встречаемся сегодня в буржуазном кино Запада.

Наиболее привлекательным качеством этого фильма является его оптимизм, основанный на вере в человека, в его силы, в возможность быть счастливым вопреки

самым, казалось бы, непреодолимым жизненным обстоятельствам, преграждающим путь к счастью. Как редки подобные мотивы в современном кинематографе и сколь высока их ценность с точки зрения задач гуманистической культуры и нравственного воспитания человека наших дней!

В польском кино созданы в последнее время и более сложные фильмы, посвященные проблемам морали. К ним относится, например, работа Рышарда Чекалы «Зофья». Кстати говоря, это тоже дебют режиссера-мультипликатора в игровом кинематографе.

Героиня «Зофьи» — пожилая женщина, которая по настоянию вышедшей замуж дочери переселяется в дом для престарелых. Столкнувшись с проявлением холодного, бездушного эгоизма, она сохраняет внутреннюю стойкость, умеет защитить свое человеческое достоинство. Картина обращается к весьма тяжелой и болезненной проблеме, говорит о бездушии детей по отношению к престарелым родителям. Фильм обладает большой эмоциональной выразительностью, в чем несомненна заслуга исполнительницы центральной роли Рышарды Ханин.

Целый ряд новых польских фильмов, к сожалению, недостаточно удачных по своим художественным качествам, критикует потребительское отношение к жизни, проявления мещанской морали, бездуховности. Потребительство, выражающееся не только в стремлении получить как можно больше материальных благ, но и любой ценой сделать карьеру, чтобы распоряжаться судьбами других ради собственной выгоды, ведет к поражению персонажей фильма Феликса Фалька «В середине лета». При этом нас вовсе не убеждают, что они извлекли для себя должный урок и изменятся к лучшему, поскольку в финале возвращаются к исходной точке. В картине «Мадам Бовари — это я» Павла Кендзерского сущность потребительской психологии раскрывается во внешне безобидных, но оттого не менее неприглядных формах; бездуховность, суетность устремлений молодой женщины, недавно вышедшей замуж и обзаводящейся собственным хозяйством, выглядят как ее моральная ущербность.

Наши новые фильмы, посвященные молодежи, нередко затрагивают проблемы выбора жизненного пути, задаются вопросом — что такое успех и какую цену можно за него заплатить, оставаясь честным и морально чистым человеком. Часть персонажей уже упоминавшейся выше картины «Кинопробы» считает, что, например, ради «карьеры в кино» можно пойти на любые компромиссы с совестью. Другие предпочитают «выйти из игры», когда чувствуют, что в противном случае им придется поступиться подлинными ценностями — своим достоинством и честью.

Перед трудной дилеммой оказывается и главный персонаж фильма Томаша Зыгадло «Ребус», юноша с неблагополучной биографией, который решает порвать со своими друзьями из числа так называемой «трудной молодежи» и начать новую жизнь, где будут работа, приносящая пользу людям, любовь, будут настоящие друзья.

Сегодняшний польский кинематограф уделяет значительное внимание вопросам социальной этики, анализируя гражданскую позицию современника. При этом наши кинематографисты решительно осуждают любые нарушения социалистических норм общественной жизни, как это сделано в картине «Вечные претензии» и «Где вода чиста и трава зелена».

Одновременно авторы этих фильмов выводят на экран человеческую личность, сложившуюся и живущую в условиях социалистического общества, героя, располагающего возможностью широкого жизненного выбора, создают яркие, психологически насыщенные образы людей, обладающих убедительностью положительного примера. До-

стоверность и красота таких персонажей возбуждают у зрителя желание им подражать, поверять их мыслями и поступками собственные взгляды и поведение.

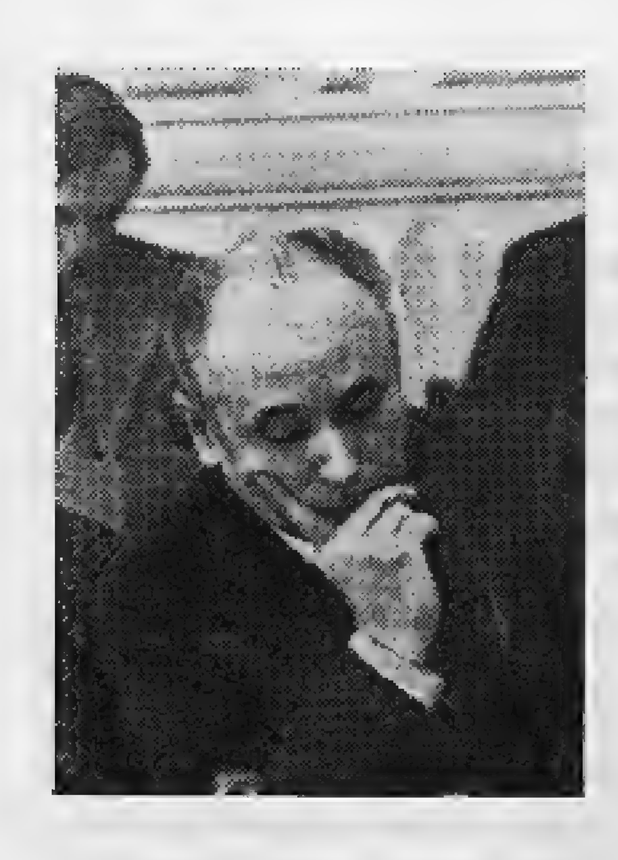
С точки зрения задач социалистического киноискусства особенно важны, на мой взгляд, фильмы, в которых вопросы морали, этики, духовной жизни человека и коллектива трактуются в интересной, привлекательной для зрителя художественной манере. Если зритель не принимает картину, если она оставляет его равнодушным, то даже самое ценное идейное содержание пропадает впустую. К сожалению, с этим обстоятельством не всегда считаются не только польские режиссеры, но и кинематографисты других стран, руководствующиеся в своем творчестве благородными и идейно верными мотивами. Недавно я смотрела болгарский фильм «Дачная зона». В нем есть серьезные размышления о подлинных и мнимых жизненных ценностях, попытки сформулировать критерии новой нравственности, есть сатирическое обличение мещанской психологии, меткая издевка по поводу «дачной горячки», критический взгляд молодых на пережитки, свойственные некоторым представителям старшего поколения. Но почему же эта лента так скучна! Не всегда считаются с запросами зрителей и создатели ряда польских фильмов, например, таких, как «Ребус», «Мадам Бовари — это я», «В середине лета».

Сейчас я не касаюсь вопроса о новаторстве в области киноязыка, об оригинальном использовании традиционных приемов выразительности, с которым мы встречаемся, к примеру, в работах Гжегожа Круликевича. Это особая проблема, которая, однако, крайне важна для перспектив развития киноискусства. Мне хочется лишь подчеркнуть значение выразительности, зрелищности, доходчивости фильма.

Лично мне не очень нравятся картины, в которых язык, форма, отдельные художественные приемы приобретают самодовлеющий характер. Мне представляется, что форма должна быть «прозрачной», органичной по отношению к идейному смыслу и содержанию фильма. Только в этом случае кинопроизведение найдет дорогу к широкой зрительской аудитории и сможет выполнить свою важнейшую функцию — нравственного и эстетического воспитания, пропаганды высоких моральных критериев.

В социалистической Польше большое внимание уделяется распространению кинематографической культуры, образованию и воспитанию зрителя средствами кино. Условием успешного осуществления наших задач является интересный и привлекательный репертуар, в котором преобладают фильмы значительных художественных достоинств и высокоидейные по содержанию. Обычно фильмы социалистического кинематографа успешно удовлетворяют последнему требованию, но при этом авторы, признаемся откровенно, не всегда заботятся об увлекательности их диалога со зрителем.

Впрочем, в последнее время здесь налицо положительные сдвиги. Многие произведения, созданные деятелями кино стран социалистического содружества, доносят до зрителя важное и актуальное идейное содержание в увлекательной форме. Они интересны людям и получают широкое признание. К ним относятся многие из тех польских фильмов, о которых я здесь говорила. Сюда же я причислю такие советские картины, как «Калина красная», которая пользуется огромным успехом в нашей стране, «Премия», «Прошу слова», «Чужие письма». Эти фильмы посвящены важным проблемам современности; они раскрывают содержание социалистического образа жизни, обращаются к сложным философским и этическим категориям, вызывая живой зрительский интерес. Они достойно представляют социалистический кинематограф, искусство, проникнутое подлинной заботой о человеке, вдохновленное высокими социальными и нравственными идеалами.



Славой Ондроушек (ЧССР)

В 1978 году чехословацкому киноискусству исполнится 80 лет. На всем протяжении своей довоенной истории кинематограф Чехословакии развивался в ходе непрерывной борьбы между силами прогресса и реакции, в процессе столкновения демократических и антинародных тенденций. Победа Великой Октябрьской социалистической революции привела к обострению этой борьбы: социальные преобразования, осуществленные в России после Октября, дали прогрессивно мыслящим деятелям национальной культуры нашей страны реальное представление о тех перспективах, которые открывает социализм перед художником, поставившим свое искусство на службу народным интересам.

Национализация чехословацкой кинематографии была осуществлена в 1945 году, сразу же после того, как Советская Армия освободила нашу страну от фашизма. С этого времени начинается интенсивный процесс демократизации чехословацкого киноискусства, наполнение его новым содержанием. Однако лишь после того, как трудящиеся Чехословакии одержали под руководством КПЧ в феврале 1948 года решительную победу над силами реакции и наша страна встала на путь социалистического строительства, открылись широкие пути для формирования социалистического киноискусства, основополагающими принципами которого стали коммунистическая партийность и народность. Процесс становления социалистического кинематографа в Чехословакии был с самого начала связан с усвоением передовых традиций национальной культуры чешского и словацкого народов; одновременно на его зарождение и дальнейшее развитие, бесспорно, огромное влияние оказал опыт советского киноискусства.

История свидетельствует, что чехословацкий кинематограф — значительное и самобытное явление в мировом кино, и потому интерес к его развитию, особенно в послевоенный период, понятен и закономерен. В это время творческие поиски наших выдающихся мастеров определялись идеями борьбы за утверждение в жизни и в искусстве гуманизма нового типа, социалистического гуманизма, за новую концепцию человеческой личности, чье сознание проникнуто верой в социалистические идеалы, патриотизмом и пролетарским интернационализмом. Такое положение в нашем кино, как и в других областях художественного творчества, было естественным следствием достижений нашего народа на пути строительства социализма, культурной политики КПЧ, участия социалистической Чехословакии в содружестве братских государств.

История чехословацкого кино в то же время напоминает, что кинематографический

процесс в каждой стране имеет свои особенности и далеко не всегда развивается по непрерывной восходящей линии: наряду с объективными политическими и социально-экономическими факторами на его характер и динамику неизбежно влияют субъективные, порой — преходящие, обстоятельства, способные на определенном этапе вызвать его деформацию, замедлить или, напротив, ускорить его ход. Кино подвержено прямому воздействию общественно-политических ситуаций, влиянию политических и общефилософских идей, распространенных в обществе в тот или иной период.

Известно, что в начале 60-х годов в чехословацкой литературе и искусстве, в кино Чехословакии получили распространение идеи, идущие вразрез с основными идейно-художественными принципами и задачами социалистической культуры. Первоначально эта тенденция проявилась в форме критики отдельных негативных явлений, наблюдавшихся в общественной и культурной жизни страны в конце 40-х — начале 50-х годов и, что весьма важно, своевременно осужденных партией, взявшей курс на их полную ликвидацию. Вскоре, однако, стало ясно, что критический пафос иных произведений литературы и искусства есть не что иное, как попытка ревизии идейных основ художественного творчества в социалистической стране, отрицание идеалов социализма, стремление представить в искаженном свете реальные успехи социалистического строительства в Чехословакии. Один за другим на экранах страны появлялись фильмы, трактующие проблемы чехословацкой действительности с позиций нигилизма, социальной ностальгии и безысходности; негативные ситуации абсолютизировались: с точки зрения авторов, из них не было выхода в условиях, которые существуют при социализме. Своей кульминации эти явления достигли в кризисный период 1968—1969 годов, когда стала очевидна их связь с деятельностью правых сил, поставивших своей целью свернуть страну с пути социалистического развития.

Исчерпывающий анализ событий 1968—1969 годов в Чехословакии содержится в документе, подготовленном КПЧ,— «Уроки кризисного развития...», из которого, в частности, следует, что праворевизионистские силы ориентировались по преимуществу на зарубежные реакционные круги и не имели серьезной поддержки внутри страны. Именно поэтому чехословацкий народ и Коммунистическая партия Чехословакии сумели в короткий срок ликвидировать основные последствия кризиса. Деятели чехословацкой культуры, включая сюда и творческих работников кинематографии, кинокритиков и теоретиков кино, оставшиеся на идейных позициях социализма, сумели быстро исправить положение в своей области, руководствуясь прежде всего решениями XIV съезда КПЧ. Нам удалось вернуть чехословацкому киноискусству марксистско-ленинский характер, отвечающий коренным интересам нашего общества.

Сегодня мы можем утверждать, что чешское и словацкое кино в его нынешнем состоянии — это искусство, развивающееся в русле социалистической кинематографии, объединяющей творческие усилия художников братских стран на основе общности идейно-эстетических принципов. Своими лучшими произведениями кинематограф Чехословакии активно участвует в борьбе за социализм, мир и прогресс, за человека нового общества, за обогащение его духовной и эмоциональной жизни, против пережитков прошлого в сознании наших людей.

Сегодня в кинематографии Чехословакии очевиден поворот к современности. Это не может не радовать нас. Однако увеличение количества произведений на современную тему в нашем киноискусстве само по себе еще не обеспечивает глубокого постижения важнейших проблем времени, масштабного и объемного воплощения их на экране.

Примечательна и плодотворна тенденция, заметная в наших фильмах, воссоздающих героические эпизоды борьбы чешского и словацкого народов против фашизма.

В художественной структуре таких произведений превалирует документальность как средство достижения высокой степени правды. Пример тому — историческая трилогия выдающегося режиссера, народного артиста ЧССР Отакара Вавры: «Дни предательства», «Соколово», «Освобождение Праги». Заметно определенное стилистическое сходство этих картин с работами словацкого режиссера Штефана Угера, посвященными Словацкому национальному восстанию, с фильмом Иво Томана «Оружие для Праги». Эта тенденция к максимально точной художественной реконструкции событий прошлого аналогична стилевым течениям, которые наблюдаются сегодня в других социалистических кинематографиях. Вспомним эпопею Юрия Озерова «Освобождение» и его последнее историческое полотно «Солдаты свободы», болгарский фильм «Зарево над Дравой», серию масштабных постановок о народно-освободительной войне против фашизма, созданных кинематографистами Югославии. Советский киновед профессор В. Ждан объясняет распространенность подобной стилистики следующим образом: «В исканиях современного кинематографа ощутимы две на первый взгляд противоборствующие тенденции. Первая выражается в стремлении к точной документальности, к крайнему «объективированию» всего, к безусловности в ее широком выразительном понимании. Вторая, наоборот, тяготеет к открытой условности во всем и выражается зачастую в позиции так называемого «авторского фильма», с индивидуально подчеркнутым авторским отношением ко всему изображаемому...

Но, строго говоря, тенденции эти по своему выразительному смыслу, если отбросить крайности их выражения, не так уж противоположны друг другу»[1].

Однако при всей значительности достигнутого на том направлении, которое наше кино приняло за последние годы, мы все же не можем считать, что чехословацкий кинематограф достаточно глубоко исследует современность, по-настоящему активно вторгается в жизнь. Авторов часто занимают важные факты, существенные подробности жизненных явлений, но они далеко не всегда поднимаются в своих работах до уровня обобщений, имеющих комплексный аналитический характер, не всегда умеют передать на экране реальность во всем богатстве и многообразии ее диалектического движения.

Анализируя то или иное произведение современной темы, созданное в наши дни, отмеченные бурным научно-техническим прогрессом и высокими темпами общественного развития, необходимо видеть различия между подлинной современностью фильма и формальной фиксацией современности на экране. Случается, что картина обладает внешними признаками злободневности, но с позиции высоких требований, предъявляемых сегодня к искусству, считать ее по-настоящему глубоко современной нельзя. Происходит подобное в тех случаях, когда художник за конкретной данностью бытия не видит проявления и выражения тенденций, глубинных закономерностей развития современного общества.

По сравнению с началом 70-х годов актуальная тематика, острые социальные, классовые конфликты, история антифашистской борьбы и строительства социализма в Чехословакии сейчас все более и более привлекают внимание наших кинематографистов. В качестве примеров здесь можно назвать «Ключ» Владимира Чеха, «Человек на мосту» Яна Лацко, «Пути мужчин» Иво Томана, «Кто уходит в дождь» Мартина Голлого и ряд других фильмов. Это нас, естественно, радует. Но художественные результаты усилий, предпринятых на этом направлении, пока еще не соответствуют уровню задач, решать которые призвано социалистическое искусство.

---

[1] В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М., 1972, стр. 152.

Важным обстоятельством, многократно умножающим ответственность кинематографистов, является также повышенный интерес наших зрителей к фильмам на современную тему. Благодаря этому сейчас существуют особо благоприятные возможности для ведения диалога между художником и зрителем о разнообразных проблемах сегодняшнего дня, о мировоззренческой и нравственной позиции современника, о его духовном мире и устремлениях.

Творчество чехословацких кинематографистов охватывает сегодня широкий круг тем и сюжетов, однако первое место в этом ряду занимают общественно-этические проблемы. Сюда включается тема нравственных поисков современника, анализ связей и взаимоотношений между людьми разных поколений, изображение человеческих судеб и характеров, их формирование в процессе творческого свободного труда на благо общества. Общественные позиции нашего современника определяются прежде всего его отношением к проблеме строительства развитого социалистического общества в нашей стране, пониманием им своего гражданского долга, тем, насколько полно и сознательно усвоены им идеи патриотизма и классового интернационализма. Все это — вопросы исключительной важности, которые поднимаются не только в ряде современных чехословацких фильмов, но и в произведениях, создаваемых художниками братских социалистических стран.

Наше кино с пристальным вниманием исследует проблемы сегодняшней молодежи — не только в силу их общественной значимости, но и с учетом того факта, что именно молодежь составляет наиболее обширную часть киноаудитории; наше кино критически отображает проявления мещанской психологии в сознании людей, бездумное увлечение модой и мнимыми духовными ценностями. Возвращаясь к недавнему прошлому, наши кинематографисты художественно осмысляют путь, пройденный страной и народом в ходе социалистического строительства.

Серьезная социально-нравственная проблематика получила интересное образное воплощение в фильме Юрая Герца «День моей любви». Это изящная лирическая картина, основу сюжета которой составляют взаимоотношения молодой супружеской пары после внезапной смерти их ребенка. Создатели «Дня моей любви» сумели найти естественное разрешение драматической коллизии, показав, как, сохраняя верность своему чувству, герои картины сохраняют веру в жизнь и ее перспективы, поднимаются как бы на новую ступень нравственной зрелости, причем этот шаг имеет важное значение не только для них лично: в нем усматривается и позитивный социальный смысл.

Фильм Юрая Герца, преодолевая ограниченность и сентиментальность фабулы, звучит призывом к новому, высшему типу гуманизма, определяющего духовный климат нашего общества. Именно общество, социальная среда помогают героине ленты обрести силы для преодоления испытания и тяжелейших потрясений, выпавших на ее долю, и вернуться к полноценной интересной жизни.

В этом смысле «День моей любви» опровергает многие чехословацкие фильмы 60-х годов, в которых делались попытки искусственно взвинтить драматические коллизии в личных судьбах героев и вывести их на уровень главных проблем времени. Нередко в этих картинах преобладали настроения пессимизма, горького разочарования и безысходности, порой в них фигурировали персонажи с психическими отклонениями, причем их поведение, их личные драмы, частные и нетипичные, генерализировались. Тем самым жизнеутверждающий оптимизм, вера в любовь как в высокое и благородное человеческое чувство, делающее личность морально сильнее и духовно богаче, ставились авторами подобных произведений под сомнение.

В ряде фильмов периода чехословацкой «новой волны» нравственность, личная жизнь персонажей, рассматривавшиеся с позиций абстрактного гуманизма, приводились в столкновение с пресловутой, измышленной авторами таких картин бюрократической системой, якобы олицетворявшей государственную власть и принятые обществом этические установки. «Моральные критерии», которыми пользовались при этом отдельные творческие работники, зачастую были попросту переписаны ими из словаря буржуазной антикоммунистической пропаганды и не имели ничего общего с подлинно классовой моралью, формирующей характер и поведение человека в условиях социалистического строя. Сегодня, на фоне нынешних творческих поисков в кино Чехословакии, такого рода попытки выглядят полностью несостоятельными. Гуманизм нашего искусства — это действенный, социалистический гуманизм, его художественное воплощение — это не иллюстрации к сказкам о «золушке» и «прекрасных принцах», о злом роке и счастливых случайностях. Так в фильме Юрая Герца люди отстаивают свою любовь, свое право на счастье, они верят, что мир, в котором они живут, не враждебен их высоким устремлениям, а напротив — в нем существуют все возможности для полноценного и радостного человеческого существования.

По своей стилистике и композиции «День моей любви» — камерная драма, однако чувства и настроения героев резонируют здесь таким образом, что за ними ощущаются атмосфера времени, дыхание большой жизни.

Тему созревания человеческого характера, выбора собственного пути на основе верного представления о важных общественных ценностях разрабатывает Карел Кахиня в фильме «Смерть мухи». Герой картины — юноша, одаренный способностью тонко чувствовать, личность во многих отношениях незаурядная. Через внутренний мир героя зрителю раскрываются различные стороны серьезных жизненных проблем современного общества, современной молодежи. Правда, нужно заметить, что общественная проблематика, связанная с жизнью молодого поколения, шире и глубже, чем это показывает Кахиня; она связана с кардинальными вопросами нашего будущего. В то же время необходимо признать, что авторы картины, дав возможность герою пройти через множество испытаний личного характера, изучая его в ситуациях, отражающих важные и показательные общественные явления, создали произведение более глубокое и серьезное, чем некоторые другие наши молодежные фильмы, трактующие проблемы молодых. Авторы обошлись без излишней патетики, без широковещательных деклараций, наполнив свою картину живым человеческим содержанием, хотя, по моему мнению, им можно адресовать упрек в пристрастии к символическим решениям, не везде удачным.

Во многих чехословацких фильмах последнего времени встречаются эскизные наброски темы взаимоотношений между поколениями, семейной жизни, любви. К числу таких картин относится и новая работа Иржи Ганибала «Здравствуй, город», в которой, правда, нет, к сожалению, глубокой разработки жизненных конфликтов. Более широкая панорама общественной жизни дана в другой, недавно законченной Иржи Менцелем картине — «На хуторе у леса». Здесь автор воссоздает сложную систему человеческих взаимоотношений, изображая и в юмористическом и в сатирическом ключе людей, охваченных «дачной манией». В картине заметно стремление автора высказать свое собственное отношение к затронутой проблеме, дать личную оценку событий и характеров. Жаль, однако, что Менцель не исследует ни общественных причин, ни следствий показанных в фильме явлений, рассматривая их как уже состоявшийся факт.

Каковы факторы, влияющие на характер и общественное поведение нашего совре-

менника, участника социалистического строительства? На этот вопрос делает попытку ответить Станислав Стрнад в фильме «Торопись, а то опоздаешь». Центральной в картине является тема созидательного труда. Отношение героев к труду — главный критерий в оценке личности каждого из них.

В своем фильме Стрнад попытался отобразить, к сожалению, не вполне убедительно, современную чехословацкую действительность, в условиях которой складывается новая социалистическая мораль и проверяется твердость убеждений каждого в борьбе за реальный социализм и его будущее развитие. Режиссер касается и событий кризисного периода, которые присутствуют на экране не как искусственно введенная реминисценция, а как реальность, позволяющая полнее выявить позиции персонажей. Нетрадиционный подход к этой сложной проблеме ставит фильм «Торопись, а то опоздаешь» в ряд общественно значительных произведений нашего кино. К сожалению, история главного героя оказалась несколько измельченной, а основная конфликтная ситуация разработана не так глубоко, как того требовал сам материал, что несколько снижает убедительность произведения. Однако по своему идейному содержанию, по широте охвата взаимоотношений людей в обществе, картина Стрнада находится как бы в эпицентре сегодняшней общественной проблематики, дает ответ на многие важные и актуальные вопросы времени.

Одной из проблем первостепенной важности не только для чехословацкого, но и для всего социалистического киноискусства является проблема современного положительного героя.

Наша борьба с буржуазной идеологией — это в значительной мере спор о человеке, о его месте и роли в жизни, о том, обусловлены ли его поступки и общие мотивы поведения социально-историческими причинами или же в них проявляются стихийные, не поддающиеся контролю и материалистическому объяснению силы. В этом состоит специфика идеологического спора о человеке на экране, которая неотделима от нашей борьбы за человека в зрительном зале и перед телевизионным экраном. Киноискусство, участвуя в битве идей, ведет диалог со зрителем, и результат такого диалога, с точки зрения наших главных целей, будет успешным только в том случае, если герои, которым доверяют художники выражение глубоких и жизненно важных идей, будут обладать незаурядными качествами, завоюют признание и любовь широкой аудитории. Идеологическую важность этой проблемы необходимо осознать во всей ее полноте.

В плане философско-психологическом здесь на первое место выдвигается проблема глубокой разработки характера, умение показать динамику его развития, диалектику взглядов, мировоззренческих критериев личности. С точки зрения социальной этики, от положительного героя прежде всего требуется ясное понимание своего гражданского долга, способность активно действовать, руководствуясь общественными интересами. Эстетический аспект проблемы связан с умением актера и постановщика убедительно и правдиво воплотить все эти качества в неповторимом облике персонажа. В социологическом отношении важно, чтобы положительный герой мог оказать воздействие на зрителя, формируя его представление о социальных и духовных ценностях нашего общества, помогая ему разобраться в сложных явлениях действительности.

Герой, которого мы хотим видеть в наших фильмах в качестве примера и образца, должен внушать зрителю веру в те идеалы, за которые он борется. В этой связи я не думаю, чтобы, к примеру, главный персонаж фильма «Торопись, а то опоздаешь» вызвал симпатии буржуазной кинокритики. Хотя бы уже потому, что всем своим поведением он опровергает излюбленное измышление буржуазной пропаганды о том, что в социалистическом обществе личность не имеет возможности свободно проявлять свои

индивидуальные качества и является объектом манипулирования некнх административно-бюрократических сил. Одновременно режиссер Стрнад опровергает и другой тезис, который часто пускает в ход западная печать, рассуждая о социалистическом искусстве. Я имею в виду тезис о схематичном герое и схематичной драматургии, будто бы являющихся непременным атрибутом нашего кино; согласно этому тезису, положительные персонажи в наших фильмах непременно должны без особого труда преодолевать все препятствия на пути к избранной цели, патетически декларируя свое кредо. Станислав Стрнад ставит своего героя перед решением сложной этической проблемы, с которой может справиться лишь человек мужественный и бесстрашный, каковым постепенно (а вовсе не сразу!) становится Кабат, в полной мере осознав свою ответственность перед обществом. Именно поэтому он и одерживает моральную победу, которая достается ему отнюдь не легко.

Деятелям реакционного кино Запада мне хотелось бы задать такой вопрос: «На что нацеливают, куда ведут человека ваши фильмы, которые изображают всякого рода патологические явления, аморализм, разрушают подлинные гуманистические ценности?» Буржуазная «массовая культура» дезориентирует, разрушает личность, обезоруживая человека перед лицом социальных проблем, пробуждая в нем низменные инстинкты, подрывает веру в общественную мораль и в итоге заводит его в тупик. Она отвлекает человека от действительно важных вопросов реальности, пытаясь, в частности, объяснить все социальные бедствия иррациональными причинами, ликвидировать которые якобы невозможно. Пожары, землетрясения, катастрофы в воздухе и в океане... Не потому ли появляются они в таком количестве на экранах Запада, что буржуазное кино последовательно ведет линию на мифологизацию человеческого сознания?

Социалистическое киноискусство участвует в борьбе с реальным злом, еще присутствующим в жизни современного мира, выступая против угрозы войны, против эксплуатации человека и унижения человеческого достоинства, за свободу и социальный прогресс, за свободное, всестороннее и гармоничное развитие личности, за подлинные, а не мнимые права человека. Мы утверждаем своими фильмами гуманистическое начало в жизни — в этом главная черта и смысл нашего творчества.

Картина идеологической борьбы на экране и вокруг экрана сегодня необыкновенно усложнилась и включает множество разных аспектов. Ведя спор о человеке, мы хотим подвести зрителя к пониманию марксистско-ленинской концепции личности, касаясь при этом не только социальных и нравственных, но и философских, мировоззренческих проблем. Естественно, что спор этот затрагивает не только область кинематографического творчества, но и примыкающие к нему области кинотеории и кинокритики. Здесь особую значимость приобретает вопрос о выработке правильных и исчерпывающе полных критериев оценки произведения искусства, главным из которых является идейная направленность его содержания с точки зрения классовых, интернациональных интересов и устремлений.

Юлиус Фучик, характеризуя героя как человека, осознавшего и исполнившего свой долг, писал: «У героизма нет нимба вокруг головы». Применительно к художественному творчеству, разрабатывающему тему истинного, а не показного героизма, который временами проявляется в совсем не впечатляющих на первый взгляд формах, это означает такую разработку образа, которая обходится без громких и пустых фраз, без фальшивой приподнятости, а реально и убедительно выражает идеи мужества и моральной стойкости, необходимые не только на поле сражений, но и в будни, в процессе созидательного творческого труда на благо людям.

Именно с такими чертами в образе положительного героя мы встречаемся, к примеру, в картине Ярослава Балика «Один сребреник», хотя по своей теме она и относится к числу лент о событиях второй мировой войны и антифашистской борьбы в нашей стране. И тем не менее внутренний посыл фильма обращен к дню сегодняшнему, к современнику. В нем показан сложный процесс возмужания характера, трудный путь человека, который поставлен в непреодолимо тяжелые обстоятельства и должен выбирать между предательством и гибелью во имя спасения других людей. Рассказывая историю предательства, которое центральный персонаж ленты искупает ценой собственной жизни, Балик избрал форму баллады; в картине много удачных актерских работ, верно изображается атмосфера, предшествовавшая началу Словацкого национального восстания. Но главное достоинство произведения состоит, как мне кажется, в том, что здесь существует и действует коллективный герой: будущие бойцы повстанческого отряда проявляют подлинное мужество и героизм, оставаясь понятными и близкими зрителю живыми людьми, в которых веришь.

Интересным и, могу сказать, в определенном смысле новаторским является один из последних по времени фильмов Антонина Кахлика — «Наш дед Йозеф», герой которого девяностошестилетний старик из моравской деревни, «моравский Кола Брюньон», как называет его сам режиссер, обладает огромным запасом жизненных сил и неистощимым оптимизмом, что позволило ему не только достойно прожить долгую жизнь, но и одолеть самые тяжелые невзгоды. Картина поставлена в стиле народной комедии и построена как цепь воспоминаний героя об отдельных эпизодах своей богатой разнообразными событиями биографии, за которыми вырисовываются исторические перемены, совершившиеся в моравской деревне со времени Австро-Венгерской монархии до наших дней.

Другим удачным фильмом о жизни чешской деревни в трудный период общественного кризиса 1968—1969 годов является работа Вацлава Ворлички «Бурлящее вино», в которой сделана попытка разобраться в социальных причинах кризисных явлений.

Из картин, законченных недавно, мне хочется назвать еще ленту Франтишека Влачила «Дым картофельной ботвы», кристаллизующим мотивом которой является тема труда, взаимоотношений в трудовом коллективе, между людьми, которых сплачивает этика профессии, трудности, с которыми приходится сталкиваться врачу, работающему в сельской местности. Герой фильма, врач по специальности, переживает серьезную жизненную драму. Это обстоятельство выбрано авторами в качестве завязки сюжета, который, развиваясь дальше, в новой обстановке (главный персонаж обрывает свои прежние связи и уезжает работать в деревню), дает им возможность художественного анализа и синтеза одновременно. Преодоление личных неудач и трудностей человеком, у которого хватило воли и решимости найти себе достойное место в жизни, несмотря на временное поражение, выглядит как обобщение характерных черт нашей действительности, где не может быть безысходных ситуаций, кризиса, чреватого полным моральным крахом, коль скоро мы имеем дело с личностью, сохранившей веру в основополагающие ценности нашего общественного бытия.

Из фильмов о молодежи я хочу упомянуть «Маленькую морскую фею» Карела Кахини, а также работу Людвика Ражи «Одиссей и звезды». Герои «Маленькой морской феи» озабочены поисками смысла человеческого существования. При этом авторы картины исходят из предпосылки, что человеческая жизнь представляет собой высшую ценность в мире. В этом смысле фильм полемичен по отношению к литературной первооснове, в качестве которой выбрана известная сказка Ганса-Христиана Андерсена». Думаю, что ленту эту можно считать новым явлением в жанре кинофантастики.

Ее создатели полемизируют с упадической философией, показательной для многих западных фильмов-утопий. Идее пессимизма авторы противопоставляют оптимистическую веру в гармонию мироздания. Воплощено это в форме проникновенного поэтического повествования, мальчишеских грез, мечтаний, которым предаются юноши, наши современники, и которые, наверное, будут не чужды и людям будущего.

●

Говоря о художественных завоеваниях чехословацкого кино, я вовсе не имел в виду, будто в нашей кинематографии больше не существует нерешенных проблем, что мы находимся, так сказать, на гребне успеха. Разумеется, это не так. Однако факты показывают, что чешское и словацкое кино развивается сегодня по восходящей линии, в направлении, отвечающем ведущим идейно-художественным принципам и главным задачам социалистического искусства. При этом, повторяю, мы вовсе не намерены закрывать глаза на трудности, сопровождающие этот процесс, заведомо преуменьшать масштабы сложностей, преодолеть которые чехословацким кинематографистам предстоит в будущем. Подобно тому, как несколько неудачных фильмов еще не означают серьезного поражения, ограниченное количество хороших картин еще не может рассматриваться как симптом полного благополучия.

По-прежнему важной остается для нас проблема сценария и редакторской подготовки фильма, которая вряд ли может быть успешно решена без расширения связей кино и литературы, без основательной работы по повышению профессионального мастерства и идейной закалки кадров, привлеченных к редактированию сценариев и фильмов на студиях.

Сегодня наши кинематографисты, с большим или меньшим успехом, стремятся показать на экране современную действительность, современного человека — во всем многообразии проявлений его характера, мировоззрения, духовных исканий и общественных связей. Однако преждевременно было бы высказывать полное удовлетворение результатами этих усилий.

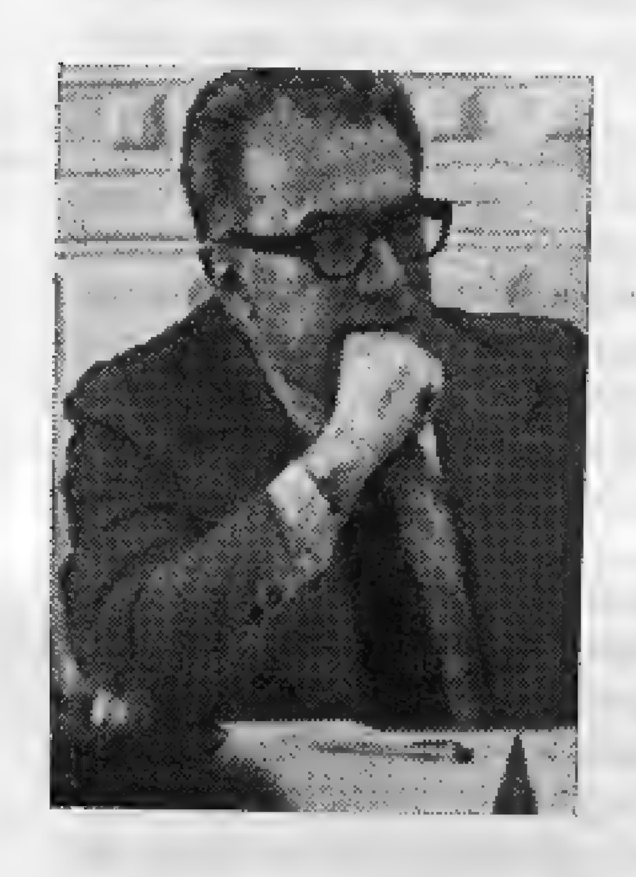
Правдивое отображение жизни современного человека — это не набор простых иллюстраций; оно предполагает глубокое проникновение в социальную психологию личности, исследование человеческой деятельности и поведения с точки зрения их соответствия социально-нравственным нормам и целям социалистического строя. Решая эту сложную задачу, художник призван в полной мере использовать богатейший арсенал выразительных средств, который дает ему метод социалистического реализма. Сама жизнь требует от творческих работников кинематографа смелого поиска, умения оперировать в широком диапазоне жанров и стилей, проявлять изобретательность, остроту наблюдений, требует ясности и твердости идейной позиции при обобщении фактов действительности, стремления затрагивать не только их периферию, но и самую суть. Раз это удается таким режиссерам, как Ярослав Балик, Отакар Вавра, Антонин Кахлик, Вацлав Ворличек, ряду других, то мы вправе ждать и от остальных мастеров более глубокого проникновения в сегодняшнюю реальность, более полного отображения совершающихся в жизни процессов с позиций художественной правды. Художник, отстраняющийся от участия в деле содействия общественному прогрессу, озабоченный лишь «самовыражением» на основе ограниченных по своей действенности и обобщающей силе эстетических приемов, тем самым отказывается от борьбы за гуманистическое искусство, отвечающее насущным человеческим потребностям, от спора с враждебной социализму идеологией буржуазии. Попытки занять положение «беспристрастного» наблюдателя, нейтрального по отношению к динамичным процессам, про-

текающим в жизни и в искусстве, могут привести лишь к обеднению и творческой личности и самого творчества.

Честное и заинтересованное отношение к жизни закономерно рождает протест и стремление бороться против тех явлений, которые ведут к подавлению человеческой свободы, к дегуманизации бытия, становятся препятствием на пути людей к счастью и прогрессу. Внутренняя решимость художника включиться в эту борьбу, проявляя мужество и сознание своего гражданского и творческого долга, рождает искусство глубоко идейное, совершенное по своим эстетическим показателям. При этом художник не должен уклоняться от принятия принципиальных решений — иначе созданное им теряет свою убедительность и действенность.

Произведение искусства нельзя отождествлять с публицистическим трактатом, в нем непременно должно присутствовать художественное обобщение фактов и явлений действительности. И все же идейная позиция автора, осознание им своей принадлежности к социалистическому обществу, смысла и целей борьбы за коммунистическое будущее человечества имеют первостепенно важное значение.

Новое содержание нашей революционной эпохи можно в полной мере раскрыть лишь новаторскими, оригинальными выразительными художественными средствами, постоянно помня о высоком общественном предназначении творчества. К достижению этой цели устремлено сегодня развитие киноискусства социалистической Чехословакии, отражающего высокий современный уровень социальной, нравственной и духовной зрелости нашего общества.



Эмил Петров (НРБ)

В преддверии великой даты — 60-летия Октябрьской социалистической революции — наши мысли и чувства естественно устремляются к этому грандиозному, не имеющему себе равных историческому событию.

Октябрь — это не только яркие страницы истории, не просто веха на пути человечества, Октябрь — достояние и нашей современной жизни. Когда мы говорим, что дело Октября бессмертно, мы не прибегаем к поэтической метафоре. Это бессмертие Великого Октября — одна из самых бесспорных и осязаемых реальностей наших дней.

Октябрь живет в наших сегодняшних делах, в наших сегодняшних раздумьях, в наших сегодняшних задачах и проблемах. В том, как мы смотрим на эти задачи, как решаем их, как осмысливаем свои усилия, как соизмеряем результаты своего труда с требованиями времени — во всем этом животворное влияние Октября.

И, конечно же, то, что дал Октябрь кинематографу, живет и будет жить — обогащенное и развитое — в самих основах нашего искусства, в творчестве художников социалистических стран, находя свое воплощение во всем многообразии задач, которые они решают сегодня, в том главном, что составляет содержание их поисков.

В своем вступительном слове Е. Д. Сурков достаточно полно очертил панораму насущных проблем современного кинематографа, обсуждение которых крайне необходимо как для нашей сегодняшней встречи, так и для дальнейшей работы мастеров киноискусства всех стран социалистического содружества.

Здесь я позволю себе остановиться на рассмотрении (правда, частичном) лишь одной из проблем, приобретающих в наши дни первостепенное значение.

Сегодня становится все более очевидным, что проблема зрителя — это центральная проблема нашего кино. Разумеется, проблема эта не нова — мы и раньше занимались ею, и сейчас можно было бы уже говорить о ее «биографии». Первый этап ее исследования характеризовался тем, что мы рассматривали эту проблему суммарно, так сказать, синкретически — в одном ряду с другими проблемами киноискусства, специально не сосредоточиваясь на ней. Позднее мы выделили «проблему зрителя», стали акцентировать на ней свое внимание, начали говорить о ней, но это делалось не регулярно, от случая к случаю, крайне по-дилетантски, бессистемно. В последнее же время у нас в Болгарии стали создаваться специализированные научные учреждения, появились научные кадры, которые систематически и углубленно будут исследовать весь круг проблем, связанных со зрителем и с социальным бытием фильма.

Всего этого, однако, недостаточно, ибо проблему зрителя можно по-настоящему решить лишь в том случае, если она как бы проникнет в глубь самого искусства, в его «святая святых», в сердца и мысли самих художников, если она будет до конца осознана ими как первейшая и насущнейшая проблема творчества. Необходимо, чтобы мы не просто занимались этой проблемой на соответствующих научных конференциях или в рамках специализированных научных учреждений. Необходимо, чтобы мысль о зрителе, о том, что его заботит и интересует, стала составной и неотъемлемой частью забот и интересов создателей фильмов, чтобы зритель стал незримым участником творческого процесса — на всех его этапах.

Кроме того, в области такого искусства, как кино, которое является результатом организованного труда сотен и тысяч людей, мы можем говорить о плодотворном подходе к проблеме зрителя лишь в том случае, если эта проблема проникнет как в интимно-творческую, так и в производственную сферу кинематографии — в будни кино, в его кухню, в организационно-производственную работу огромных коллективов. Только тогда мы добьемся прочной, органической связи кино со зрителем, только тогда мы поднимемся на новую более высокую ступень во взаимоотношениях произведения искусства и его потребителя. Есть глубокая закономерность в том, что именно такая высокая и органичная культура отношений между кино и зрителем была достигнута советской киноклассикой, создавшей в бессмертных произведениях киноискусства кинематографический образ революции, образ Великого Октября.

Разумеется, связь между кино и зрителем в то время, на заре социалистического киноискусства, не осуществлялась легко и автоматически. И в то время тоже существовали трудности, проблемы и противоречия. Но главным фундаментом всегда было прочное

и надежное единство между кино и теми, для кого оно создавалось, единство, породившее самый пафос революционного искусства. В этом, несомненно, и состоит один из основных уроков, которые преподал всем поколениям художников Великий Октябрь. Безусловно, кинематограф тех памятных времен несет в себе неповторимость, неподдающуюся копированию. И речь сегодня идет не об имитации и подражании выдающимся образцам киноклассики, речь идет о необходимости отыскать корни той высокой культуры связи между кино и зрителями, которая была характерна для тех лет. Речь идет о необходимости развивать лучшие традиции прошлого, извлекая из него опыт, необычайно важный для решения задач нового этапа развития социалистического киноискусства.

Мы у себя в Болгарии не без основания и не без гордости говорим о сравнительно высоком и стабильном проценте посещаемости фильмов, идущих на наших экранах. И это обстоятельство, естественно, радует нас, ибо оно не случайно, в нем находит свое отражение подъем национального кинематографа. Но мы не можем закрывать глаза на тот факт, что проблема зрителя все-таки существует, что ее нужно учитывать в своей работе, что ситуация может очень легко и быстро измениться в нежелательную для нас сторону. Здесь играют роль не только особенности создаваемой нами кинопродукции, но и многие другие факторы, существующие вне искусства. Если некоторые из этих факторов активизируются, если увеличится их способность абсорбировать внимание публики, то киноискусство может неожиданно оказаться на периферии зрительских интересов.

Отсюда вытекает необходимость для нашего киноискусства постоянно анализировать свою работу, проверять свою способность привлекать публику, удерживать ее внимание, влиять на самую широкую массовую аудиторию.

В связи со всем этим на первый план выступает одна особенность, характерная для недавнего периода в развитии болгарского киноискусства, особенность, имеющая прямое отношение к проблеме зрителя.

Болгарский фильм последних лет, реализуя богатейшие возможности киноискусства как средства художественного познания мира, сосредоточил энергию поиска на разных направлениях, осваивая разные пласты действительности, мобилизуя разные, подчас полярные внутренние резервы кинематографа, разные художественные средства, разумеется, не забывая при этом об общих эстетических основах нашего социалистического искусства. Художники создавали в эти годы не только произведения, нацеленные на немедленную и активную реакцию самой массовой аудитории, не только фильмы, «обреченные» изначально на популярность, но и такие картины, которые не всегда могли рассчитывать на быстрый и легкий контакт с сознанием масс, не всегда могли сразу же, в момент своего рождения, при первом же соприкосновении со зрителями завладеть их вниманием и завоевать себе статут «популярных фильмов», адекватно воплощающих интересы широкой публики. И тем не менее это были фильмы серьезные, глубокие и интересные, свидетельствующие о продвижении болгарского киноискусства вперед.

Стимулом для рождения таких произведений обычно является не стремление к созданию далекого от жизни элитарного искусства: их авторы вовсе не пренебрегают зрителем. Наоборот, они пытаются осмыслить самые тонкие, не всегда заметные особенности и нюансы человеческого существования. Такие произведения, созданные искренними и талантливыми художниками, я убежден, имеют все шансы на то, чтобы постепенно завладеть авторитетом у зрителя, они важны не только сами по себе — они прокладывают путь другим произведениям большого, серьезного искусства, они воспитывают зрителя, поднимают его художественный вкус, его чутье на новую, более высо-

кую ступень. Они, таким образом, как бы готовят сегодня завтрашний день нашего кино.

В сущности, популярное искусство, как сказал Маяковский, не всегда рождается популярным, оно становится популярным благодаря многим предпосылкам, многим факторам, усилиям многих людей. Показательно, что многие болгарские фильмы, о которых я говорю, уже доказали свою жизнеспособность, завоевав — не сразу, а постепенно — самого широкого зрителя.

Но здесь перед нами возникает еще один, очень существенный, вопрос. Не грозит ли нашему современному кинематографу чрезмерная поляризация различных начал в искусстве: не упускаем ли мы из виду такой важный критерий жизненности искусства, как синтез высокого мастерства и доступности произведения, его способности нравиться?

Сегодня мы должны до конца осознать, сколь пагубным является противопоставление таких категорий искусства, как художественность и популярность, проблемность и популярность, серьезность и массовость. Такое разграничение вело бы к признанию, что уделом популярного, массового произведения искусства якобы неизбежно становится... серость, отсутствие глубоких мыслей, вялость художественных решений.

Движение нашего кино вперед, поиски новых горизонтов следует сегодня осуществлять не только путем «расчленения сил», но и путем их нового синтеза, синтеза на основе соединения *проблемности, художественности и массовости.*

В нашем кино и в дальнейшем будут, безусловно, появляться такие произведения, которые при своем рождении не смогут сразу же рассчитывать на полный контакт с широкими массами зрителей. Такие произведения, которым потребуется определенное время, прежде чем они станут популярными. Нельзя ни в ком случае недооценивать значение подобного рода явлений, существующих в кинематографе. Ведь именно Октябрь проложил путь самым смелым и дерзновенным творческим поискам, которые были подлинно новаторскими, неприемлемыми для стереотипов старого искусства, а подчас и не поддающимися традиционному художественному восприятию.

Но наше социалистическое искусство должно сегодня более настойчиво обращать свое внимание на создание нужного количества фильмов, которые были бы нацелены уже в момент зарождения замысла на синтез, на единство высокой художественности и широкой популярности, новаторства, проблемности и доходчивости. Киноискусство должно быть всегда прочно связано с изначальными струнами человеческого сознания — этого нельзя недооценивать, если хочешь сохранить полный контакт со зрительным залом. Нехватка произведений такого масштаба, как «Козий рог», ставшего вехой не только на пути болгарского киноискусства, но и в развитии зрительской аудитории, в изменении ее отношения к кино, — существенная слабость нашей национальной кинематографии на нынешнем этапе ее развития.

Борьба за зрителя особенно актуальна именно сегодня, когда на международной арене идет ожесточенная борьба за овладение умами людей, за завоевание их сознания. Трудность задач, которые ставит перед социалистическим кинематографом современная политическая ситуация в мире, усиливается еще и тем, что реакционные круги Запада создают на пути фильмов социалистических стран искусственные препятствия, воздвигают барьеры, бойкотируют лучшие произведения нашего кино. Это можно было бы показать на множестве убедительных и красноречивых примеров. Свидетельством особой силы и жизнеспособности социалистического искусства является, однако, тот факт, что самые талантливые и яркие произведения рано или поздно, часто в сложнейшей обстановке, все же завоевывают сердца честных людей во многих и многих уголках земного шара. И эта необходимость бороться за самого разного, далекого от нас, а порой

и враждебно настроенного зрителя накладывает на художников наших стран особую ответственность, выдвигает перед нами особые требования.

Наш общий опыт и прежде всего опыт шестидесятилетнего пути советского кино показывает, что социалистическое киноискусство должно неустанно заботиться о том, чтобы не стоять на месте, развивая лучшее из того, что было завоевано, поднимая идейно-художественный уровень экранных творений, не допуская упрощения, «оглупления» кино, заигрывания со зрителем, снижения критериев.

К этому обязывает нас сама природа социалистического искусства, которое родилось как искусство масс и центральной задачей которого были именно поиски контакта с сознанием народа, поиски своего места в народной жизни. Это объяснялось прежде всего тем, что революционные художники видели в народе подлинного творца истории, творца культуры. Понимание и художественное осмысление этой истины — главное завоевание советского революционного кино, главное в том, что мы называем традициями Великого Октября. Советская киноклассика доказала на блистательных примерах, которые живы и поныне, что только на пути подлинно народного, революционного массового искусства можно подняться на вершины искусства новаторского и бессмертного. Советская киноклассика явила нам образец того, как органично и плодотворно сочетаются в одном произведении глубокая идейность, проблемность, высокая художественность, выразительность кинематографического языка и массовость, интересность.

Сегодня мы стараемся развивать эти традиции революционного кинематографа, и наша задача — поднять их на новую, более высокую ступень. Социалистическое кино должно быть не просто интересно зрителю — оно должно быть ему о с т р о   н е о б х о д и м о. К этому нас призывает красное знамя Октября, победоносно реющее над планетой и вдохновляющее нас на новые творческие свершения.

Самбуугийн Церендорж (МНР)

С глубоким удовлетворением хочу подчеркнуть особую важность конференции «Экран мира социализма», организованной журналом «Искусство кино» в год 60-летия Великого Октября и предоставившей возможность киноведам, деятелям культуры социалистических стран включиться в интересный содержательный разговор, обсудить насущные задачи нашего киноискусства и кинотеории.

Братские партии государств социализма, разработавшие на своих последних съездах широкую программу дальнейшего социалистического и коммунистического строительства, подвели итоги экономического и общественно-политического развития наших стран за последние годы и выдвинули перед творческой интеллигенцией, перед всеми деятелями культуры и искусства конкретные актуальные задачи, вытекающие из перспективных целей социалистического общества.

В свете решений партийных съездов, направленных на расширение и углубление культурных связей и сотрудничества братских социалистических стран, особенно очевидна необходимость обобщения и всестороннего анализа достижений и перспектив развития культуры и искусства в странах социалистического содружества.

В современных условиях одной из закономерностей общественного процесса в Монголии и в других братских странах является все возрастающая роль всех видов художественного творчества, включая сюда и кинематограф, в деле социалистического и коммунистического строительства, в воспитании нового человека, а также в развитии международного сотрудничества, в борьбе за мир и дружбу между народами.

Мы живем в эпоху научно-технической революции, которая порождает тенденцию к сближению, интеграции материальной и духовной культуры общества. В социалистическом обществе экономика и политика, труд и воспитание детей и молодежи, процессы созидания материальных и духовных ценностей органически связаны и взаимообусловлены. Достижения экономики являются основой подъема культуры, а, в свою очередь, экономический прогресс зависит от уровня развития культуры, от темпа роста духовного потенциала общества.

Действующая в мировой социалистической системе закономерность сближения уровней культуры входящих в нее стран позволяет менее развитым в этом отношении государствам ускорить процесс духовного роста. Примером может служить Монгольская Народная Республика, культура которой быстро и успешно развивается при всесторонней помощи Советского Союза и других стран социалистического содружества.

Неотъемлемой частью величайших завоеваний трудящихся нашей страны за годы Народной революции явилось коренное обновление духовной жизни народа благодаря осуществлению культурной революции.

Монгольская народно-революционная партия с первых дней своего возникновения выдвинула задачу создания революционной культуры Монголии, стала активно проводить в жизнь этот грандиозный план. Наша партия, руководствуясь учением марксизма-ленинизма, разработала сложнейшие вопросы культурного строительства в стране, которое проводилось с учетом специфических особенностей монгольского общества, его истории и народной культуры.

Создание и развитие новой культуры Монголии происходило на базе творческого использования наиболее прогрессивных традиций национального культурного наследия и освоения достижений мировой, прежде всего — самой передовой социалистической культуры Советского Союза и других братских стран. В этом отношении характерен путь развития монгольской национальной кинематографии с момента ее зарождения.

В начале XX века Монголия, в которой еще сохранился феодализм, переживала политико-экономический и духовный кризис. Народ нашей страны был тогда почти поголовно неграмотным, суеверным. Народная революция 1921 года превратила темного скотовода-арата в борца за новое социалистическое общество. Революция создала всесторонние условия для успешного развития всех видов искусства, в том числе самого молодого и самого доступного широким массам трудящихся — искусства кино.

Жители дореволюционной Монголии были практически не знакомы с кинематогра-

фом. Первые киносеансы, на которых могли присутствовать лишь немногочисленные зрители, состоялись в Монголии только в 1915 году.

Уже в самые первые послереволюционные годы в стране налаживается регулярная демонстрация фильмов советского производства.

В 1933 году при Министерстве просвещения организуется прокатная контора «Монголкино», и начинает работать первый в стране стационарный кинотеатр; в 1934 году создается Комитет по кино, который приступает к осуществлению дальнейших мероприятий по кинофикации страны.

В 1935 году было принято постановление Совета Министров МНР о строительстве киностудии в Улан-Баторе. Она была возведена и оборудована с помощью Советского Союза. Перед кинематографистами была поставлена задача — создать фильмы, отражающие жизнь новой Монголии. Эти картины должны были стать важным фактором в деле просвещения народных масс и пропаганды революционных идей.

В истории национального киноискусства нашей страны особое место занимает помощь советских друзей. В первую очередь это касается совместной творческой работы кинематографистов наших стран.

Весной 1936 года в Монголию были направлены операторы С. Гусев, А. Лебедев и другие советские киноспециалисты, с помощью которых был создан первый монгольский документальный фильм «Празднование 1 Мая в Улан-Баторе», а вскоре и второй — «19-я годовщина Октябрьской революции».

В том же году на студии «Ленфильм» был закончен полнометражный звуковой художественный фильм «Сын Монголии», поставленный режиссером И. Траубергом по сценарию Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Молодые кинематографисты Монголии, принимавшие участие в создании этой картины, многому научились у своих советских коллег. Приобретенный опыт позволил, начиная уже с 1937 года, снимать художественные ленты силами монгольских кинематографистов.

Дружеская помощь Советского Союза в области развития монгольской национальной кинематографии носит самые разные формы. При помощи советских специалистов создана отечественная кинопромышленность, подготовлены национальные кадры кино. При участии мастеров экрана из СССР были созданы такие фильмы, как «Его зовут Сухэ-Батор» (1942), «Степные витязи» (1945), «Исход» (1967), «Слушайте, на той стороне!» (1971) и ряд других художественных и документальных картин, получивших признание зрителей.

Переломным периодом в истории развития национального киноискусства являются 50-е и 60-е годы. В результате целенаправленной политики МНРП в области кинематографии укрепляется материально-техническая база, расширяются ряды национальных творческих кадров, набирает производственную мощь студия «Монголкино», техническое оборудование которой модернизируется.

В настоящее время кино Монголии стало поистине массовым видом искусства, боевым помощником партии в ее идеологической и воспитательной работе. В последние годы наши кинематографисты создали ряд лент, отражающих образ современника, его богатый духовный мир.

К числу лучших фильмов последних лет можно отнести: «Ох, уж эти девушки» (режиссер Р. Доржпалам), «Столичный житель» (режиссер Б. Жамсран), «Большая мать» (режиссер Р. Доржпалам), «След человека» (режиссер Д. Жигжид), «Незабываемая осень» (режиссер Х. Дамдин) и другие.

В центре внимания наших режиссеров — крупный человеческий характер, формирование которого происходит в процессе социалистического строительства. Герои назван-

ных лент — это не герои на час, а люди нового времени, которые своим трудом, своими руками строят новую Монголию.

С каждым годом у нас увеличивается количество картин, отражающих современную монгольскую действительность, раскрывающих серьезные морально-этические проблемы.

Важное место в художественном арсенале нашего киноискусства последних лет занимают фильмы, посвященные историко-революционной теме: «Пробуждение» (режиссер С. Гэндэн), «Посланец народа» (режиссер Д. Жигжид), «Балт ищет друга» (режиссер Б. Аям), «Утро» (режиссер Д. Жигжид).

В кинопроизведениях, посвященных историко-революционной теме, ярко выражается стремление наших кинематографистов показать великое значение Народной революции, мужество ее бойцов, олицетворяющих волю народа к победе, его стремление к новой, светлой жизни.

Одной из важных проблем нашего киноискусства является тема дружбы монгольского и советского народов. На эту тему созданы фильмы «Побратимы», «Исход», «Наводнение», «Утро», «Прозрачный Тамир», «Слушайте, на той стороне!». В этих фильмах отражены чувства дружбы, примеры помощи советских людей, которые участвовали в борьбе за свободу и независимость нашего народа, их отвага, смелость, гуманизм и высокая нравственность.

Отрадно отметить, что многие монгольские фильмы получили широкую международную известность и отмечены за свою высокую идейность и художественные достоинства премиями и дипломами международных киносмотров. Так, например, художественная картина «Год затмения солнца» была награждена Специальным призом IX МКФ в Москве, а «Легенда об оазисе» — одним из главных призов на Международном кинофестивале в Карловых Варах; документальная лента «Современная Монголия» завоевала почетный приз «Серебряная девушка» на III кинофестивале народов Азии и Африки в Индонезии; документальный фильм «Семья великого Гоби» получил премию «Бронзовый дракон» на кинофестивале в Кракове. Отмечены дипломами и наградами международных кинофестивалей фильмы «Дружба дружбой», «Зять» и многие другие художественные и документальные ленты.

Наш народ, уверенно строящий социализм, добивается немалых успехов в развитии национальной культуры, важной, неотъемлемой частью которой является кинематограф.

В Народной Монголии, в которой до революции простой народ не знал, что такое фильм, кино стало одним из самых распространенных и популярных видов искусства. Об этом красноречиво говорят следующие цифры. Если в четвертой пятилетке (1965—1970 годов) в Монголии было зарегистрировано 46 миллионов кинопосещений, то в следующие пять лет — 53 миллиона. В новой пятилетке монгольские кинематографисты планируют ежегодно создавать 5—8 полнометражных игровых картин, более ста частей документальных лент, дублировать на монгольский язык 25—40 зарубежных лент. Монгольский зритель будет иметь возможность каждую неделю знакомиться с новым произведением экранного искусства. В настоящее время завершается строительство новой киностудии, сооружаемой с помощью Советского Союза. Ввод нового предприятия в строй позволит выпускать до десяти полнометражных художественных фильмов в год.

В последние годы у нас в стране появилось новое поколение молодых художников, которые учатся у своих старших коллег, зрелых мастеров экрана, и постоянно совершенствуют свое искусство. Они уже создали ряд интересных серьезных работ, завоевавших заслуженное признание как в Монголии, так и за ее пределами.

Многие монгольские кинематографисты глубоко и заинтересованно раскрывают взаимоотношения между представителями различных поколений в обществе, им представ-

ляется важной проблема преемственности духовного, нравственного опыта народа, задача воспитания юных граждан страны активными, сознательными строителями новой Монголии.

Национальный кинематограф, идейные основы которого закладывались в суровые годы революционной борьбы, мужал и набирал силу в процессе некапиталистического развития и социалистического строительства в Монгольской Народной Республике и всегда был верным помощником партии, служил распространению идей МНРП, задачам революционной перестройки общества.

Пристально вглядываясь в явления современной жизни, монгольские кинематографисты в первую очередь стремятся к познанию сложного и многогранного духовного мира нашего современника. Претворению в жизнь этих важнейших идейно-художественных задач помогает крепнущее мастерство деятелей кино нашей страны — драматургов, режиссеров-постановщиков, операторов, актеров. Новый герой, творец новой социалистической Монголии, все более властно заявляет о себе в творчестве наших художников.

Монгольское кино исследует в психологическом и нравственном аспектах личность современника, человека активного, целеустремленного, ставящего превыше частных интересов интересы общества, в котором он живет и трудится.

Обращаясь к важнейшим событиям истории страны и к актуальным проблемам сегодняшнего дня, мастера нашего кино ведут широкий творческий поиск, совершенствуя средства выразительности реалистического киноискусства. Такова главная тенденция в развитии кинематографа Монгольской Народной Республики в наши дни.

Современное монгольское общество характеризуется стремительным, динамичным развитием — и это требует от художника внимательного и чуткого отношения к социальным переменам, совершающимся вокруг. То, что вчера еще казалось нереальным, сегодня становится привычным, а завтра может представить лишь исторический интерес. Поэтому самое главное, самое важное условие, определяющее успех художественного творчества,— соответствие его результатов реальным общественным потребностям и эстетическим запросам зрителя, умения идти в ногу со временем. От художника, таким образом, неизменно требуется не только умение увидеть в жизни главное, непреходящее, найти в ней показательные, определяющие черты, угадать за ними характер глубинных социальных и нравственных процессов, но и дать им верное истолкование на экране, исходя из четких классовых, партийных позиций. Последнее обстоятельство приобретает особую важность в условиях обострения идеологической борьбы в современном мире.

Монгольский народ, уверенно идущий по пути строительства социализма, добивается замечательных успехов в развитии национальной культуры.

Исторический XVII съезд МНРП указал на необходимость дальнейшего повышения роли культуры и искусства, в том числе и кинематографа, в деле социалистического строительства и эффективного использования их в коммунистическом воспитании трудящихся масс. В отчетном докладе ЦК МНРП XVII съезду партии товарищ Ю. Цеденбал подчеркнул, что «трудящиеся ждут от творческих работников создания художественных образов, которые могли бы глубоко завладеть сердцами и помыслами людей, увлекать их на большие свершения».

Наши кинематографисты стремятся показать в своих произведениях насущные проблемы современности, глубже проникнуть в психологию героев, овладевать разнообразием и богатством форм и стилей, следуя основным принципам социалистического реализма — партийности и народности.

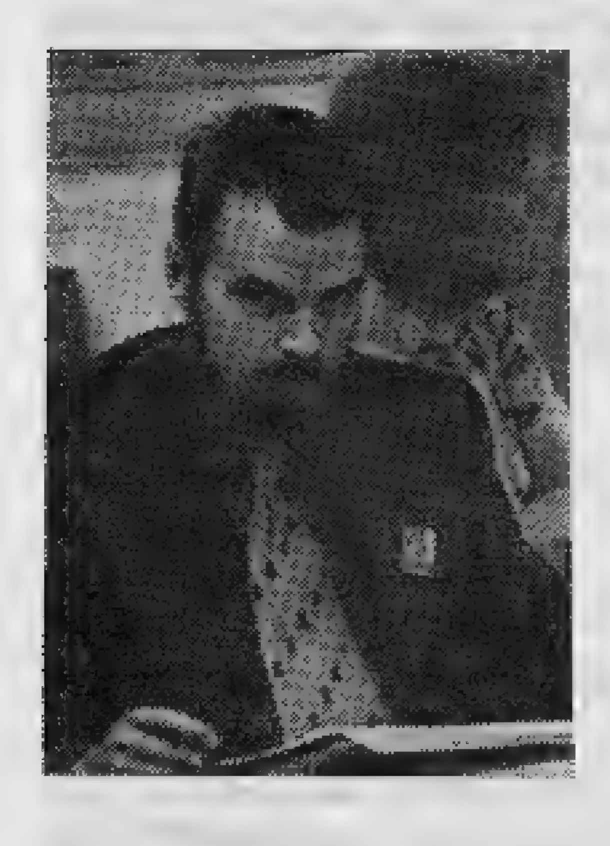
XVII съезд МНРП выдвинул задачу углубления процесса всемерного сближения и консолидации МНР в экономической, политической, культурной и идеологической областях с братскими социалистическими странами, в первую очередь с Советским Союзом.

Все более тесное взаимодействие и сближение национальных социалистических культур по мере продвижения всех братских стран социализма к коммунизму определяет главное направление в развитии мировой социалистической культуры. Жизнь социалистической Народной Монголии наглядно подтверждает, что изучение и творческое усвоение передовых достижений советской культуры самым благотворным образом сказывается на развитии других социалистических национальных культур.

Поэтому сотрудничество, в частности, в области кинематографии, являясь составной частью всестороннего сотрудничества между государствами социализма, представляет собой выражение объективного процесса взаимодействия и взаимного обогащения культур социалистических стран.

Современное монгольское общество характеризуется стремительным развитием, которое требует от художников зоркости взгляда, чуткости к социальным переменам. В жизни нашего народа происходят огромные сдвиги; наиболее глубокие перемены наблюдаются в сознании людей, в мире их духовных интересов.

Гарантия будущих успехов и дальнейшего расцвета молодого киноискусства социалистической Монголии, его жизненная сила — в служении своему народу, который под руководством МНРП уверенно идет по пути строительства развитого социализма.



Фридеманн Шпангенберг (ГДР)

Кинематографисты ГДР, отмечающие вместе со всеми трудящимися нашей республики 60-ю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции, активно готовятся к этому знаменательному юбилею. Уже состоялась вновь торжественная демонстрация всемирно известного фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», премьера которого, несмотря на сопротивление буржуазной цензуры, была организована в Германии в 1926 году. Это произошло в пору первого неоспоримого признания советского

революционного киноискусства во всем мире. Ныне, когда советское кино вместе с кинематографиями других братских стран социализма представляет единый идейно-художественный феномен — социалистический кинематограф, его влияние на прогрессивное киноискусство всех континентов неизмеримо расширилось и углубилось.

Если же вновь обратиться к истории, то следует отметить, что творчество прогрессивных немецких киномастеров, таких, как, например, Бертольт Брехт и Златан Дудов, вообще было бы немыслимо без воздействия произведений Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко и других классиков советского кино. Однако не только классики советского киноискусства, но и видные художники, наши современники Сергей Юткевич, Сергей Герасимов, Михаил Ромм, Григорий Чухрай, Михаил Калатозов своими замечательными картинами и глубокими теоретическими трудами способствовали становлению и развитию немецкого социалистического кинематографа. Сказанное относится и к тем режиссерам, драматургам и киноведам нашей страны, которые получили специальное образование в Советском Союзе, частично — непосредственно у названных выше мастеров советского кино (среди них Конрад Вольф, Франк Фогель, Зигфрид Кюн, Бернгард Штефан и другие), и к сегодняшним студентам кинематографических и телевизионных специальностей ВУЗов ГДР, в которых хорошо знакомы с опытом советского кино, с его сегодняшними достижениями. Такие широко известные у нас произведения, как «Премия», «Это сладкое слово — свобода!», фильмы Василия Шукшина, «Белорусский вокзал», рассматриваются художниками кинематографа ГДР как образец и ориентир в их творческих поисках.

●

После разгрома гитлеризма знакомство с советским кино было для многих немцев первой встречей с подлинным искусством. Многие из наших соотечественников, живших в течение десяти с лишним лет в условиях фашистской диктатуры, в государстве, ведущем агрессивную войну, привыкли относиться к кино как к источнику развлечения — и только. В этом нет ничего удивительного, если вспомнить, на чем была основана «культурная политика» «третьего рейха».

После 1945 года немецкие зрители получили возможность познакомиться с произведениями реалистического киноискусства, разрабатывающего серьезные социальные проблемы, увидеть фильмы, рассказывающие правду об истории и современности, о человеке труда. Надо сказать, что искусству кино принадлежит немалая заслуга в деле осуществления революционных социалистических преобразований на земле первого в истории немецкого государства рабочих и крестьян. Кинематограф способствовал распространению демократических идей, формируя новое мировоззрение широких масс, сознание которых долгое время находилось под воздействием реакционной фашистской пропаганды.

Вспоминая сегодня этот период нашей истории, хочется подчеркнуть, что советская кинематография выполняла свою интернационалистскую миссию в послевоенной Германии не только в форме идейно-художественной, оказывая влияние на настроения широкой аудитории, помогая творческой интеллигенции определять будущее искусства нашей страны. Пролетарский интернационализм, идеями которого были проникнуты советские фильмы, воплощался, если говорить о кинематографе, и в совершенно конкретные, практические формы. В прошлом году кинематографисты ГДР отмечали историческую дату — 30-летие со дня выдачи лицензии на производство фильмов, которая была получена от советской военной администрации и позволила начать работу по налаживанию деятельности киностудии ДЕФА. Тем самым были сделаны первые шаги на пути становления социалистического киноискусства в нашей стране.

Деятели советского кино — режиссеры, организаторы производства, технические специалисты, педагоги ВГИКа — оказали нам большую помощь в создании базы нового немецкого кинематографа, в работе над первыми фильмами, проникнутыми социалистическим идейным содержанием, в подготовке кадров для нашего кино — как в СССР, так и в новых учебных заведениях в городе Потсдам-Бабельсберг, в организации Союза работников кино и телевидения ГДР.

●

Влияние советского кинематографа на развитие мирового киноискусства представляет собой динамичный, живой процесс. Таким оно было всегда, таким продолжает оставаться и в настоящее время. Известно, что некоторые буржуазные теоретики кино, например, в США и ФРГ, пытаются отрицать это влияние или ограничить его периодом 20-х годов. Однако факты из истории кинематографа, сравнительный анализ произведений различных национальных кинематографий, появившихся не только во времена немого кино, но и в 50—70-е годы, сводят подобные попытки на нет. И одним из наиболее ярких свидетельств активного, обогащающего воздействия советского кино на мировой кинопроцесс является история развития социалистического киноискусства братских стран, влияние которого распространяется далеко за пределы географических границ социалистического содружества.

Убедительным подтверждением того факта, что социалистический кинематограф представляет собой сегодня зрелое, успешно развивающееся искусство, может служить, в частности, перечень победителей и призеров таких крупных международных кinoсмотров, как Московский, Карлововарский, Каннский, Западноберлинский; в этом перечне имена советских, болгарских, венгерских кинематографистов, их коллег из ГДР и других государств социализма стоят рядом.

Одновременно необходимо отметить, что и прогрессивные художники, работающие в условиях капитализма, и многие молодые кинематографисты развивающихся стран «третьего мира» также испытывают на себе влияние идей и художественных открытий советского кино и социалистического кинематографа в целом. Об этом деятели передовой кинематографической культуры не раз заявляли в печати и на представительных международных конференциях, симпозиумах; этого нельзя не замечать, анализируя их фильмы.

Все это, бесспорно, очень существенно с точки зрения задач, стоящих перед социалистическим киноискусством, участвующим в борьбе с реакционной буржуазной идеологией. Однако решающим фактором в этой борьбе остается влияние, которое оказывают конкретные произведения прогрессивного кино, создаваемые в странах социализма, на многомиллионные аудитории, включая сюда и зарубежных зрителей.

К каким средствам прибегает наш идейный, классовый противник? В каком виде предстает настоящее и будущее мира на западном экране? В последние годы в буржуазном кино получили развитие тенденции, которые, несмотря на все внешние различия, объединены общей направленностью: стремлением отвлечь зрителя от реальных проблем социальной жизни, замаскировать общественный и духовный кризис империализма, внушить человеку представление о будущем как о времени неизбежных глобальных катаклизмов. Одно из этих направлений связывают с пресловутыми «фильмами-катастрофами», такими, как «Ад в поднебесье», «Землетрясение», «Челюсти», «Кинг-Конг», «Одиссея «Посейдона», и им подобными. Еще более вредной и глубоко реакционной представляется другая новейшая тенденция в кино капиталистического Запада, связанная с попытками реабилитации фашизма. В некоторых фильмах последнего времени фа-

шизм рассматривается не как социальное явление, а как психологическая аномалия, при этом намеренно искажаются факты из истории второй мировой войны и антифашистской борьбы в Европе. «Ночной портье», «Салон Китти», «Штайнер — железный крест» — вот примеры усиливающейся фашизации идеологической стратегии империализма.

●

В приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Риге товарищ Леонид Ильич Брежнев писал:

«Кино — боевой помощник партии, важный фактор формирования мировоззрения советского человека, неотъемлемая часть художественной культуры народа...

Важное место кинематографа в жизни общества обязывает всех работников кино быть нетерпимыми к фильмам слабым, в которых отсутствуют глубокая мысль, гражданская зрелость, творческая смелость в постижении процессов современности, подлинная художественность».

Далее в приветствии подчеркнуто, что советские люди «ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека».

Эти слова вдохновляют художников экрана — во всех странах социалистического содружества — на новые свершения.

Всесоюзный кинофестиваль в Риге, проходивший в год 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции, показал, как нам представляется, значительность результатов, которых добились в творческом поиске деятели многонациональной советской кинематографии. Вместе с призерами смотра мы, кинематографисты социалистических государств, радовались их успехам и надеемся в самое ближайшее время вновь встретиться с произведениями, отмеченными наградами на фестивале, в наших кинотеатрах и на телевизионном экране. Многие из фильмов, показанных в этом году в Риге, свидетельствовали о высоком уровне современного советского киноискусства, глубоко, по-настоящему интересно и ярко раскрывали новые черты духовного мира советских людей, их высокие нравственные качества. Важнейшей характеристикой советского кино на его нынешнем этапе является, на мой взгляд, отчетливо выраженное в фестивальной программе стремление поставить в центр интересов художника современность и современника, показать его во всем многообразии связей с действительностью.

Преимущественное внимание советских кинематографистов к явлениям современной действительности находится в полном согласии с теми задачами, которые были поставлены перед художественной интеллигенцией на XXV съезде КПСС. В лучших фильмах, созданных в нашей стране в последнее время, ярко изображаются достижения развитого социализма, процессы, характерные для социалистического образа жизни, качественно новые черты облика советского человека. При этом драматурги и режиссеры пользуются самым широким набором выразительных средств, создают картины различных жанров — психологические драмы, комедии, детективные ленты, фильмы, рассчитанные в основном на детскую и юношескую аудиторию. В тематическом отношении панорама современного советского киноискусства также отличается разнообразием: темы, почерпнутые из сегодняшней действительности, соседствуют с сюжетами, основанными на фактах истории, в частности, истории Великой Отечественной войны. Многие из тем, которые можно считать традиционными для советского кино, решаются сегодня по-новому, оригинально и интересно.

В этой связи нельзя не обратить внимание на углубление некоторых тенденций в ки-

ноискусстве Советского Союза, издавна ему присущих, но получивших ныне более отчетливое выражение. Заключаются они, на мой взгляд, в следующем.

Нравственные проблемы, представляющие широкий общественный интерес, ставятся и решаются не отвлеченно: они наполнены конкретным, живым человеческим содержанием; носителем нравственных норм социалистического общества выступает личность, характеризующаяся неповторимостью индивидуальных черт, человек, самостоятельно и интересно мыслящий, занимающий активную жизненную позицию.

Многим советским фильмам свойственно стремление к сложному синтезу рационального и эмоционального начал в единой художественной структуре произведения, рассчитанного на восприятие широким зрителем. И хотя при этом не всегда достигается высокий художественный уровень, такие фильмы в большинстве своем воспитывают думающего зрителя, требуя от него активного восприятия, собственного суждения об увиденном.

Во многих фильмах затрагиваются острые вопросы, драматические моменты личной жизни героев, их быта, и авторы необязательно предлагают в конце благополучное разрешение конфликта. Гораздо важнее, однако, гражданская позиция создателей таких картин, опирающаяся на социалистическое мировоззрение.

Обращаясь к материалу из истории Великой Отечественной войны, советское кино наряду с такими масштабными постановками, как, например, «Освобождение» и «Солдаты свободы», предлагает зрителю фильмы, события которых не столь значительны по своему внешнему размаху, а круг действующих лиц ограничен. Однако такие картины нацелены на более глубокое проникновение в психологию персонажей, на раскрытие нравственных аспектов исторического процесса, связи между исторической судьбой народа и отдельными личными судьбами. В качестве примера сошлюсь на последнюю работу Ларисы Шепитько «Восхождение».

Кинофестиваль в Риге показал, что многонациональное киноискусство Советского Союза развивается по верному пути; об этом свидетельствуют и сами фильмы, демонстрировавшиеся на этом смотре, и реакция зрителей, которую мы имели возможность непосредственно наблюдать.

В год 60-летия Великого Октября киноискусство Германской Демократической Республики обогатилось рядом значительных произведений. В первую очередь здесь нужно назвать работу Вольфганга Кольхаазе и Конрада Вольфа «Мама, я жив», а также фильм Игоря Болгарина и Яноша Вайжи «Я хочу вас видеть».

Новая картина Кольхаазе и Вольфа примыкает и в идейно-художественном отношении и по своей теме к их известному и высоко оцененному критикой и зрителями фильму «Мне было девятнадцать», с которым хорошо знакомы советские зрители.

Фильм «Я хочу вас видеть» повествует о судьбе немецкого антифашиста Фрица Шменкеля, солдата гитлеровской армии, переходящего на сторону советских партизан. В отряде он становится коммунистом и целиком отдает себя борьбе с фашизмом.

Обе эти картины созданы при участии советских студий и представляют собой пример сотрудничества двух социалистических кинематографий.

В юбилейном году документалисты ГДР сняли ряд лент, тематически связанных с 60-летием Великого Октября.

В мае в ГДР состоялся традиционный показ новых советских фильмов, организуемый Союзом работников кино и телевидения, а в ноябре будет проведен VI фестиваль советских кино- и телевизионных картин. Программы этих мероприятий дополняют репер-

туар наших кинотеатров, в которых ежегодно демонстрируются более тридцати новых советских лент. В год 60-летия Октября кинопрокатная организация «Прогресс», кроме уже упомянутой праздничной демонстрации «Броненосца «Потемкин», организует юбилейную ретроспективу советской киноклассики, в программу которой включены такие произведения, как «Потомок Чингис-хана», «Чапаев», «Комсомольск», «Мы из Кронштадта», «Тихий Дон»; запланирована также демонстрация ряда фильмов, удостоенных наград на международных фестивалях. Среди них — произведения, входящие в советскую киноленининану, «Война и мир», «Укрощение огня», «А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Солярис», «Романс о влюбленных», «Сто дней после детства» и многие другие.

В ноябре в Лейпциге состоится юбилейный XX Международный кинофестиваль документальных и короткометражных фильмов. На этом смотре наряду с новыми работами прогрессивных документалистов мира будет демонстрироваться специальная ретроспективная программа «60 лет советского документального кино».

●

В жизни кинематографистов ГДР произошли в этом году два значительных события — конференция по вопросам киноискусства и III съезд работников кино и телевидения ГДР. Дискуссии, состоявшиеся в рамках конференции и съезда, позволили более точно определить место кинематографа среди других видов художественного творчества в нашей стране.

На конференции и на съезде подробно говорилось о роли кино как важного фактора идеологической борьбы, были приняты решения, в которых определена общественная значимость киноискусства в современных условиях, его задачи, вытекающие из участия в строительстве развитого социализма.

Конференция по вопросам киноискусства подвела итоги работы кинематографистов ГДР после IX съезда СЕПГ и наметила меры, направленные на дальнейшее повышение роли кино в общественной и культурной жизни нашей страны.

В центре внимания участников конференции оказались вопросы прокатной политики, методы работы с фильмами отечественного и зарубежного производства. В ходе обсуждения был одобрен опыт создания небольших кинотеатров, в которых обеспечены условия для проведения дискуссий по просмотренным картинам.

III съезд работников кино и телевидения ГДР, на котором председатель нашего творческого союза режиссер Андре Торндайк выступил с докладом «За высокую идейность и художественное мастерство», выявил основные закономерности развития кино и телевидения в нашем социалистическом государстве, определил перспективные задачи этих видов художественного творчества, продемонстрировал решимость кинематографистов ГДР внести свой вклад в дело обогащения национальной культуры, повысить идейно-художественный уровень и действенность киноискусства.

Съезд кинематографистов ГДР проходил в обстановке боевой творческой активности, под знаком решений IX съезда СЕПГ и XXV съезда КПСС, содержание которых требует от всех работников искусств трудиться с еще большим вдохновением, в полную меру сил, таланта, знаний и опыта. Сознавая высокую ответственность перед народом и партией, деятели кино и телевидения ГДР обсуждали конкретные шаги, необходимые для повышения идейно-художественного потенциала киноискусства до уровня требований времени, в соответствии с масштабами великого дела социалистического строительства. Значительное внимание на съезде было уделено вопросам современного идейного противоборства двух систем, затрагивающего и область культуры. Выступавшие отме-

чали, что за 60 лет, прошедших со времени Великой Октябрьской социалистической революции, мировой социализм превратился в ведущую силу современного исторического развития, в могучий фактор, оказывающий решительное воздействие на международную обстановку, на образ жизни людей во всех странах, что обязательно должно быть отражено в творчестве художников социалистических стран в яркой и впечатляющей форме. В своем докладе Андре Торндайк подчеркнул неразрывную связь социалистического художественного творчества с основным содержанием нашей эпохи, которое составляет переход от капитализма к социализму. «Для этого, — говорится в докладе, — у нас есть надежный фундамент: наш братский союз с СССР, место, прочно занимаемое нами в содружестве социалистических государств».

В четырех рабочих группах съезда велось обсуждение следующих тем: «Наш современник на кино- и телеэкране»; «Вклад кино и телевидения в дело формирования мировоззрения современного человека, в художественную разработку идей гуманизма и революционной истории»; «Роль кино и телевидения в образовании и воспитании детей и молодежи в социалистическом духе»; «Молодежь в искусстве».

На съезде выступил заместитель министра культуры ГДР, начальник Главного управления кинематографии товарищ Хорст Пенерт, обративший внимание делегатов съезда на возросший уровень требований, предъявляемых сегодня к кинематографическому творчеству.

Эти требования вытекают из ряда объективных факторов. В настоящее время спрос на фильмы и телепередачи из ГДР повысился, что влечет за собой необходимость совершенствования системы производства и проката наряду с улучшением качества самих фильмов и программ. Только в этом случае кинематограф выполнит свое предназначение, активно влияя на сознание зрителя, утверждая в жизни коммунистические идеалы, распространяя во всем мире правду о социалистическом образе жизни. Для выполнения этих задач необходима перестройка системы управления кинопроизводством, деятельностью телевидения и кинопроката с использованием новых научных методов.

Преимущественное внимание кинематограф должен уделять современной проблематике, темам, почерпнутым из самой действительности, разрабатывая их в картинах разнообразных жанров. Но о чем бы ни шла речь в произведении социалистического киноискусства — будь то события современности или истории, — художник обязан говорить правду, не сглаживая остроту конфликтов, не избегая дискуссионных вопросов. Стремление к честной и открытой дискуссии на экране вытекает из основополагающих принципов социалистической демократии, и потому деятели кино, обращаясь к рабочему классу, к обществу в целом, должны находить в себе смелость касаться самых животрепещущих проблем сегодняшнего дня, рассчитывая на зрителя как на своего союзника, глубоко заинтересованного в дальнейшем наращивании темпов общественного прогресса. Их фильмы должны быть близки и понятны широким зрительским аудиториям, чего нельзя достичь, пренебрегая художественными аспектами кинотворчества, в значительной мере определяющими его действенный, активный характер.

Обращаясь к актуальной тематике, наше киноискусство должно одновременно расширять представления людей об историческом прошлом, о живых и развивающихся революционных традициях, о культурном наследии народа.

Центральной проблемой, с точки зрения стратегических целей социалистического киноискусства, является проблема глубокой разработки различных аспектов социалистического образа жизни, обеспечивающего всестороннее, гармоническое развитие личности. Мифам буржуазной «массовой кинокультуры», измышлениям реакционной западной пропаганды, проповеди реваншизма, демагогическим разглагольствованиям о «правах

человека» мы должны противопоставить правду о мире социализма, о человеке нового общества, перестраивающего мир на самых гуманных началах. О человеке, обладающем реальными правами — трудиться, не испытывая гнета капиталистической эксплуатации, жить в условиях социалистической демократии.

Дальнейшее развитие социалистического киноискусства требует и совершенствования методов теоретической науки о кино, более глубокой и аналитической кинокритики, новых обширных исследований в области истории кинематографа.

●

Мы весьма благодарны редакции «Искусство кино» за возможность участвовать во встрече киноведов братских социалистических стран. Дискуссия, которая здесь состоялась, позволила нам уточнить и сблизить наши точки зрения по главным проблемам, характеризующим кинопроцесс в отдельных странах и развитие социалистической кинематографии как единого в своей идейно-художественной основе явления мировой культуры. Наша встреча состоялась сразу же после X Всесоюзного кинофестиваля в Риге, где мы имели возможность еще раз убедиться, насколько впечатляющи успехи, достигнутые советской многонациональной кинематографией за 60 лет Советской власти.

Думаю, что главный вывод, который следует сделать на основании нашей встречи и нашей дискуссии, состоит в следующем. Экран мира социализма должен в полной мере использовать свои широкие возможности в борьбе за умы и сердца людей во всем мире. Социалистическое киноискусство обязано еще активнее участвовать в претворении в жизнь политических принципов, идейных и нравственных ценностей социализма. Именно эти задачи были выдвинуты 60 лет назад перед революционной советской кинематографией, первой начавшей идеологическое наступление социализма в области кино. Ныне в этом наступлении участвуют все кинематографии братских стран, утверждая идеи Великого Октября в новых значительных кинопроизведениях социалистического реализма.

Окончание публикации материалов конференции «Экран мира социализма» — в следующем номере

А. Лебедев

Кинолетопись эпохи

3. «Совкиножурнал»

Шел 1925 год. На смену «Госкино» пришло «Совкино», объединившее все государственные и кооперативные киноорганизации. Эта акция должна была способствовать консолидации сил кинематографистов Страны Советов.

Перестройка коснулась и кинопериодики. Вместо «Госкинокалендаря» и «Киноправды» с апреля 1925 года начал свою жизнь «Совкиножурнал».

Известный публицист, создатель первого советского периодического киножурнала «Кинонеделя» М. Кольцов в февральском номере «Киножурнала АРК» писал: «Нам нужно в ближайшее время организовать и развить настоящую взрослую регулярную газету на экране. Киногазета, изо дня в день отображающая все многообразие советской политико-общественной и культурной жизни, властно требуется нашему экрану».

Новые требования к периодическому киножурналу предполагали создание и новых условий для его производства. Однако на первом этапе его жизни были некоторые трудности.

Большинство операторов, снимавших кинохронику в первые послеоктябрьские годы, такие, как А. Левицкий, П. Ермолов, Э. Тиссе, А. Лемберг, ушли в игровое кино, Д. Вертов и М. Кауфман занялись съемкой полнометражных документальных фильмов. Работу в «Совкиножурнале» начали лишь несколько операторов — И. Беляков, В. Степанов, А. Дори в Москве, Н. Григор, В. Беляев в Ленинграде.

Монтаж первых номеров «Совкиножурнала» «Культкино», под эгидой которого было сделано семь номеров, поручило И. Копалину, который незадолго до этого пришел в группу Д. Вертова.

Для того, чтобы расширить географические рамки, киножурналу необходимо было наладить информационно-редакторскую службу, создать прочный коллектив опытных операторов в Москве и на периферии, обеспечить бесперебойную эксплуатацию аппаратуры, пленки и средств оперативного передвижения.

Спустя полгода после выхода на экраны первого номера «Совкиножурнала» в «Киножурнале АРК» (№ 11—12 за 1925 год) появилась статья, в которой подводились некоторые итоги деятельности вновь созданного журнала: «В настоящее время «Совкино» обратило, наконец, внимание на кинохронику.

Утверждение некоторых пессимистов, будто публика, привыкшая к «драмам», не будет интересоваться хроникой, оказалось несостоятельным».

В 1926 году газета «Правда» взяла под свой постоянный контроль работу «Совкиножурнала». Статьи, написанные С. Ермолинским, звучали как военные сводки — «Правда» 8 июня 1926 года: «Совкиножурнал», выпущенный на московские экраны 6 июня, несколько отличается от предыдущих номеров... Нужно приветствовать оживление хроники яркими, схваченными на лету моментами...

У «Совкино» в целом ряде городов имеются кинооператоры. Хорошо наладить такую корреспондентскую сеть, конечно, дело нелегкое. Между тем, кинокорреспонденции из провинции едва ли не интереснейший отдел киножурнала. Хотелось бы видеть этот отдел более живым и совершенным».

«Правда» 21 сентября 1926 года («Совкиножурнал» № 28/47): «...Особо следует отметить корреспонденцию из Подольска любителя-кино-

---

Окончание. Начало см. в «ИК», № 9, 10.

оператора, приславшего снятые им моменты образцового хозяйства... Появление операторов-любителей на местах знаменует расширение возможностей кинорепортажа...»

«Правда» 21 сентября 1926 года: «...Не стоим ли мы перед фактом явного торможения дела хроники, откровенного нежелания идти навстречу серьезной работе в области создания отвечающих своему назначению хроникальных лент, в частности «Совкиножурнала»?»

Усилия «Правды» оказали свое воздействие. Несмотря на имевшиеся трудности, кинохроника набирала силы, росла, завоевывая свое законное место в системе советской кинематографии.

Наступил 1927 год, год 10-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Окончился восстановительный период, страна начала осуществление планов мирного строительства, начали создаваться условия для широкого развития науки, культуры, народного образования. Документальное кино, пропагандируя передовой опыт в области новой экономики, выходило на передний край борьбы за реконструкцию народного хозяйства. Крайне нужна была живая каждодневная информация о всем новом, возникающем в разных концах нашей страны.

В январе 1927 года при 1-м павильоне центральной фабрики «Совкино» был создан Отдел кинохроники со своим штатом. Теперь, когда кинохроника обрела своего хозяина, безотлагательно нужно было решать целый комплекс организационных вопросов, и в первую очередь — создание кинокорреспондентских пунктов, обмен документальными съемками с национальными республиками и за границей.

У «Совкино» как ведущей прокатной организации имелись свои отделения в крупных областях и автономных республиках. На их базе начали создаваться кинолаборатории сначала для изготовления надписей к фильмам, а следом — и производства местной хроники. Так постепенно «Совкиножурнал» получил на местах целую сеть кинокорреспондентов.

Большой школой для подготовки новых кинематографических кадров стало ОДСК — Общество друзей советского кино. Созданное в 1926 году ОДСК оказалось притягательным центром для всех молодых людей, жаждущих приобщиться к Великому Немому. Молодые киноэнтузиасты приобретали и сами конструировали киноаппаратуру, неведомыми путями изыскивали пленку, оборудовали кинолаборатории. Для многих из них кинохроника стала первым шагом в большое искусство, некоторые так и остались преданными ей до конца своей жизни.

Первые сюжеты корреспондентов ОДСК были получены редакцией «Совкиножурнала» из Томска, Симферополя, Новосибирска, Подольска, Одессы, Воронежа.

В Москве в Отделе кинохроники сформировался коллектив, возглавляемый В. Иосилевичем. Два монтажера — Н. Кармазинский и С. Лямин; семь операторов — И. Беляков, С. Гусев, В. Беляев, И. Кобозев, В. Степанов, В. Ешурин, Б. Макасеев; два организатора съемок — А. Щекутьев и А. Лебедев; два осветителя — В. Коровкин и Е. Лозовский. За четыре года — с 1927 по 1931 год — небольшой отдел хроники при «Совкино» вырос во Всесоюзную фабрику кинохроники.

Кинохроника не только закрепила за собой старые кадры, но сумела привлечь и вырастить новых кинокорреспондентов, связавших свою судьбу с документальным кино. Во ВГИКе была организована кафедра документального кино, начавшая подготовку молодых журналистов экрана.

Нашли свое профессиональное призвание в киножурналистике режиссеры: С. Бубрик, Я. Блиох, С. Гуров, Г. Гребенкин, Н. Караушев, А. Ованесова, И. и Я. Посельские, А. Медведкин, И. Сеткина, Н. Кармазинский, Н. Соловьев, М. Слуцкий, О. Подгорецкая; операторы: И. Беляков, В. Беляев, А. Богоров, В. Ешурин, В. Доброницкий, Р. Кармен, А. Лебедев, М. Лившиц, М. Ошурков и др.

Размах социалистического строительства поставил перед кинохроникой новые задачи. Документальный экран мог оперативно рассказать о размахе социалистического строительства, о работе новых заводов, выплавляющих металл, производящих новую сельскохозяйст-

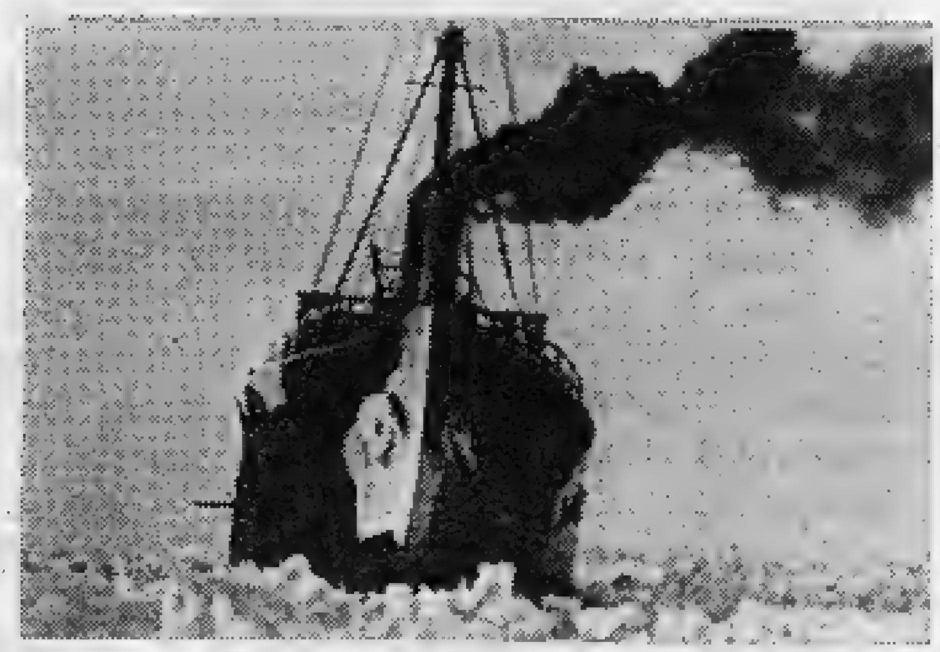
В начале 1926 года на экраны страны вышел фильм «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна.
«Совкиножурнал» № 6, 1926 г.

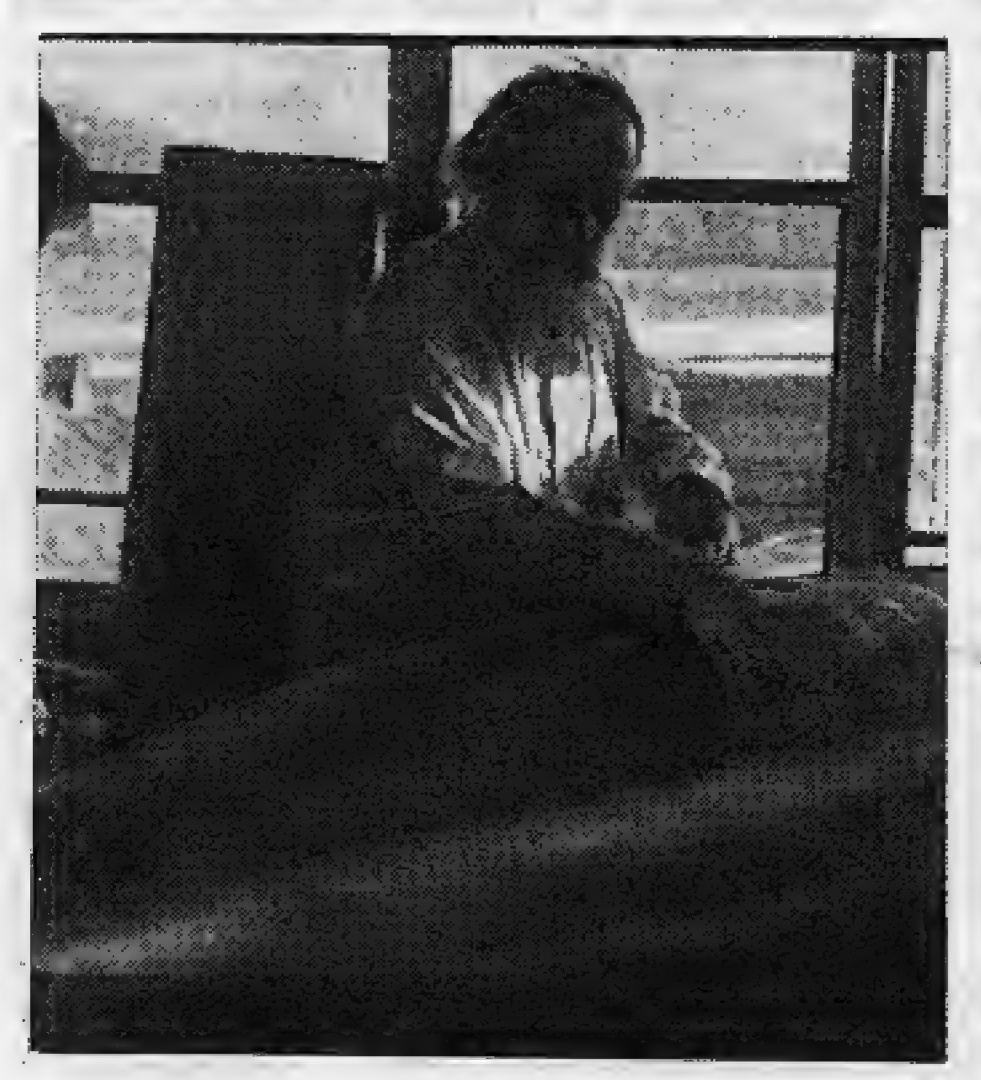
Советские моряки-полярники идут на помощь экспедиции Нобеля.
«Совкиножурнал» № 27, 1928 г.

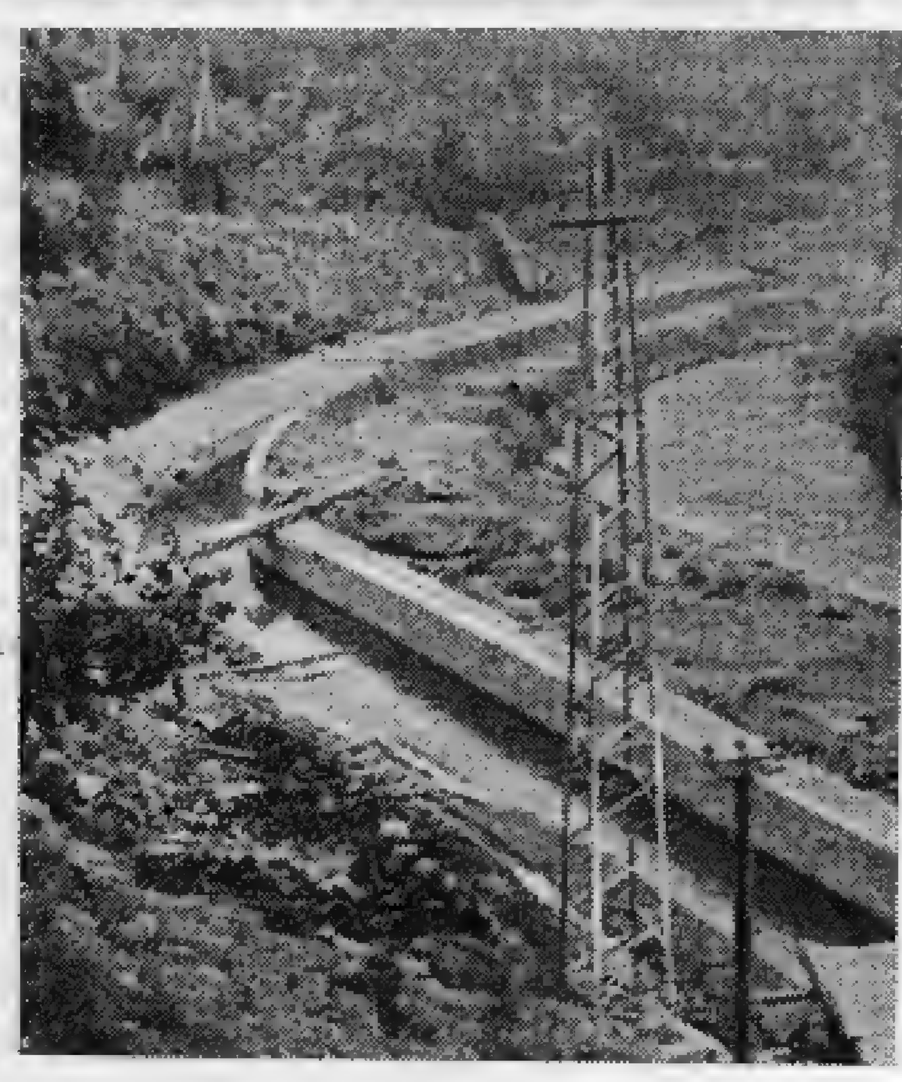
На стадионе «Динамо» открылся Первый всесоюзный слет пионеров.
«Совкиножурнал» № 50, 1929 г.

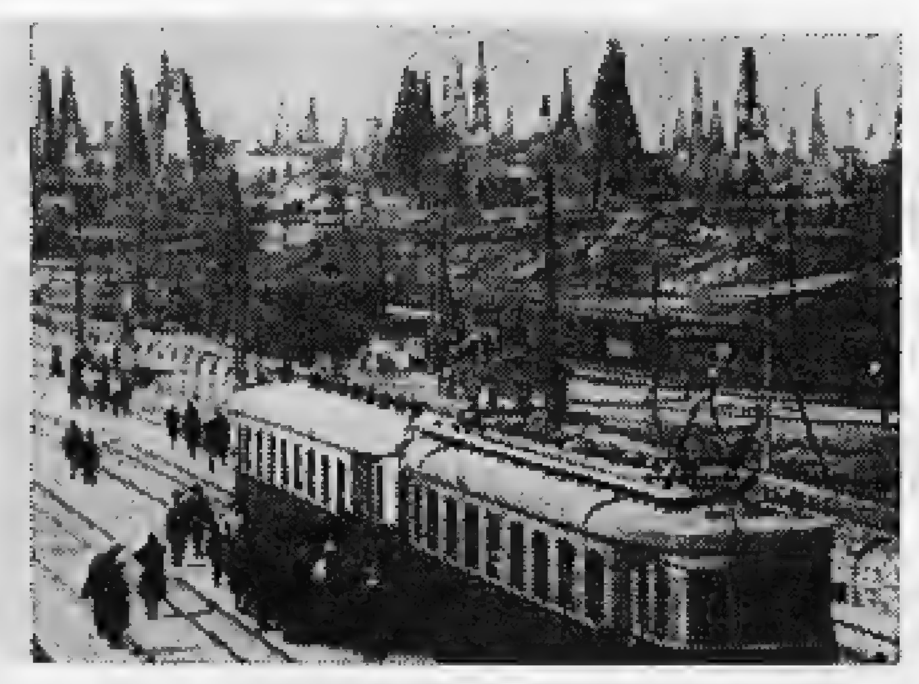
К. Э. Циолковский в день своего 75-летия.
«Союзкиножурнал» № 38, 1932 г.

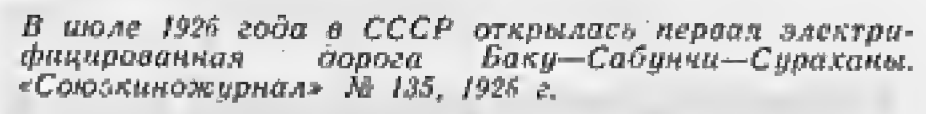
В Армении начато строительство канала Севан—Занги, который должен оросить засушливые районы Араратской долины.
«Союзкиножурнал» № 21, 1933 г.











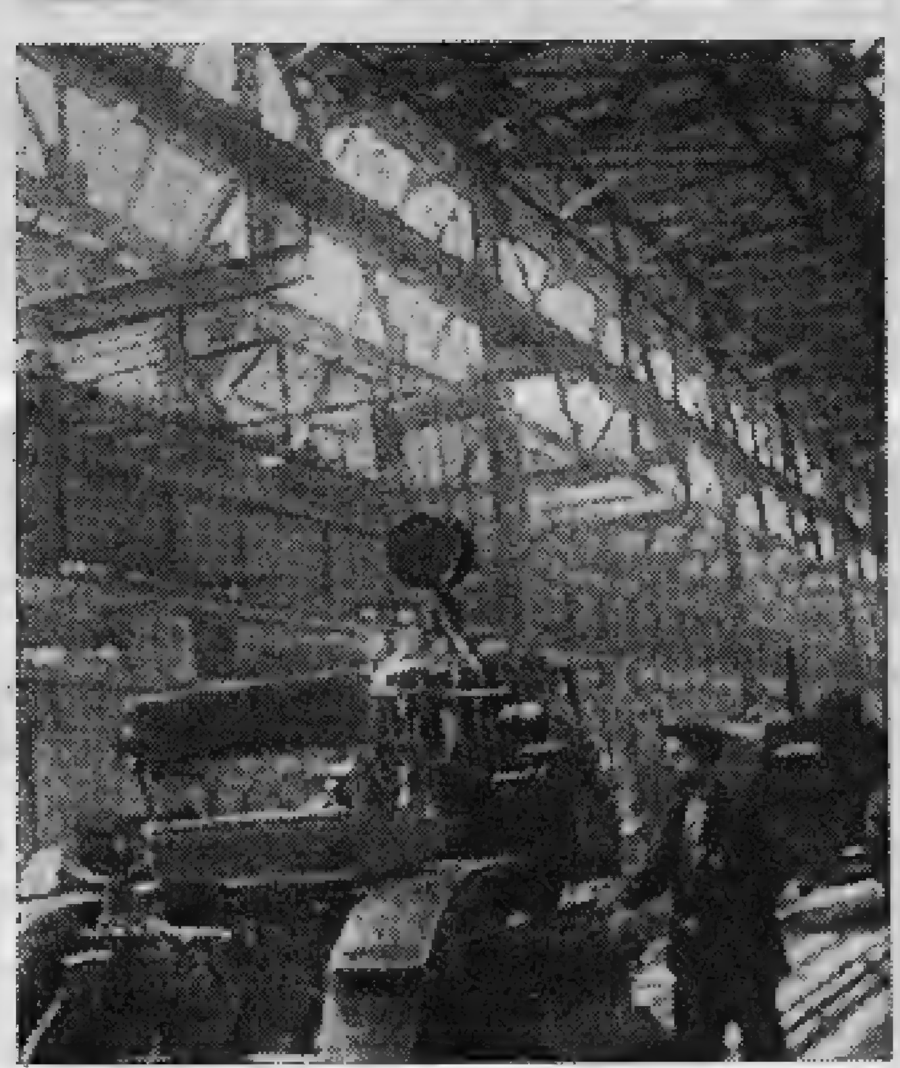
В июле 1926 года в СССР открылась первая электрифицированная дорога Баку—Сабунчи—Сураханы. «Союзкиножурнал» № 135, 1926 г.

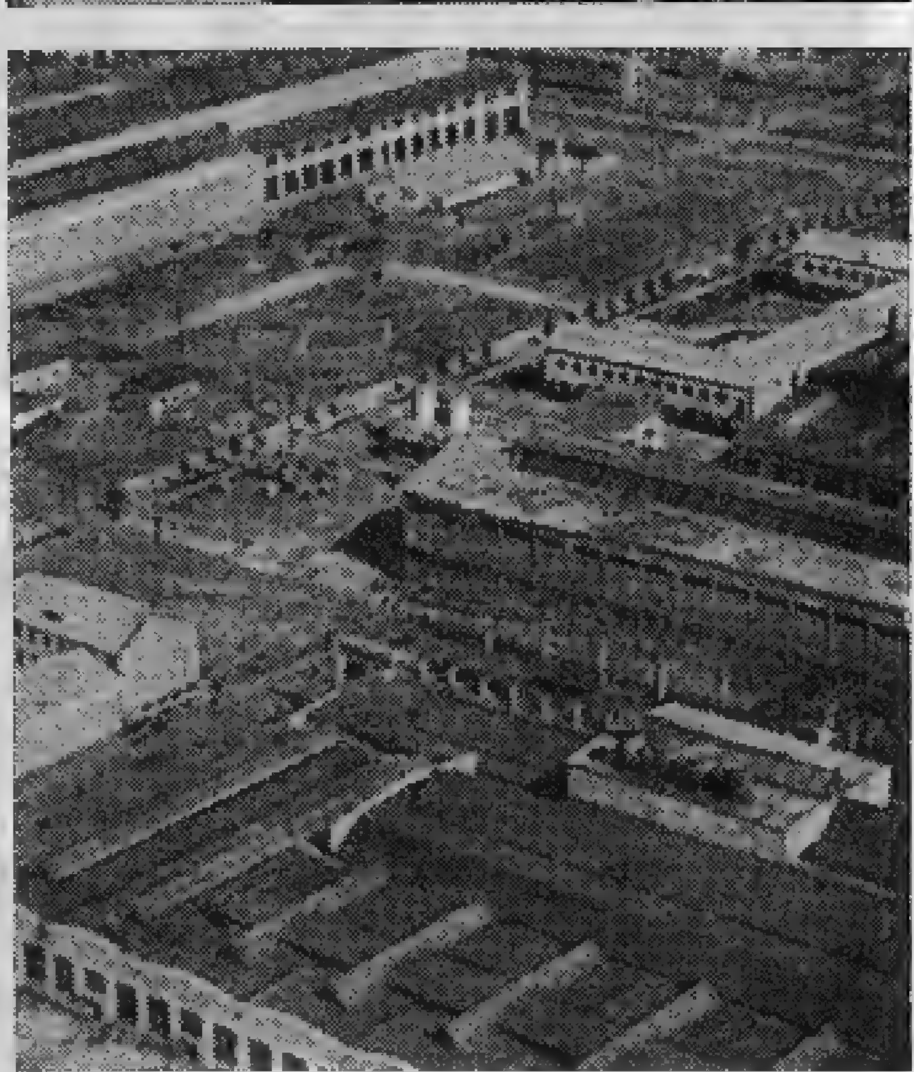
В Ленинграде создан рабфак народов Севера. «Союзкиножурнал» № 6, 1930 г.

Преобразователем природы назвал наш народ ученого-садовода И. В. Мичурина. «Союзкиножурнал» № 35, 1932 г.

В июне 1933 года с большого конвейера Челябинского тракторного завода сошли первые гусеничные тракторы. «Союзкиножурнал» № 7, 1933 г.

Краматорский завод тяжелого машиностроения принял заказы для строек второй пятилетки. «Союзкиножурнал» № 28, 1934 г.



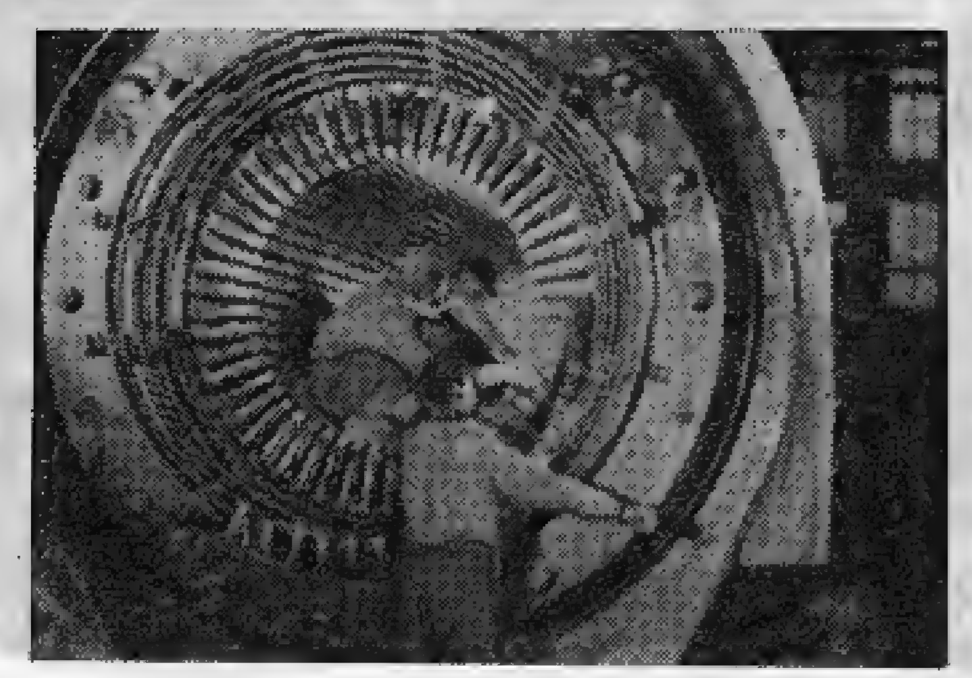


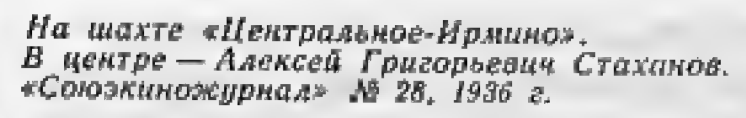
Колхозники Узбекистана собирают урожай винограда.
«Союзкиножурнал» № 28, 1934 г.

В июле 1937 года советские летчики Чкалов, Байдуков и Беляков совершили беспосадочный перелет через Северный полюс из Москвы в Америку.
«Союзкиножурнал» № 33, 1937 г.

Стахановцы ленинградского завода «Электросила» закончили монтаж самого мощного для того времени турбогенератора.
«Союзкиножурнал» № 14, 1938 г.

Детище первых пятилеток — завод «Запорожсталь».
«Союзкиножурнал» № 14, 1938 г.





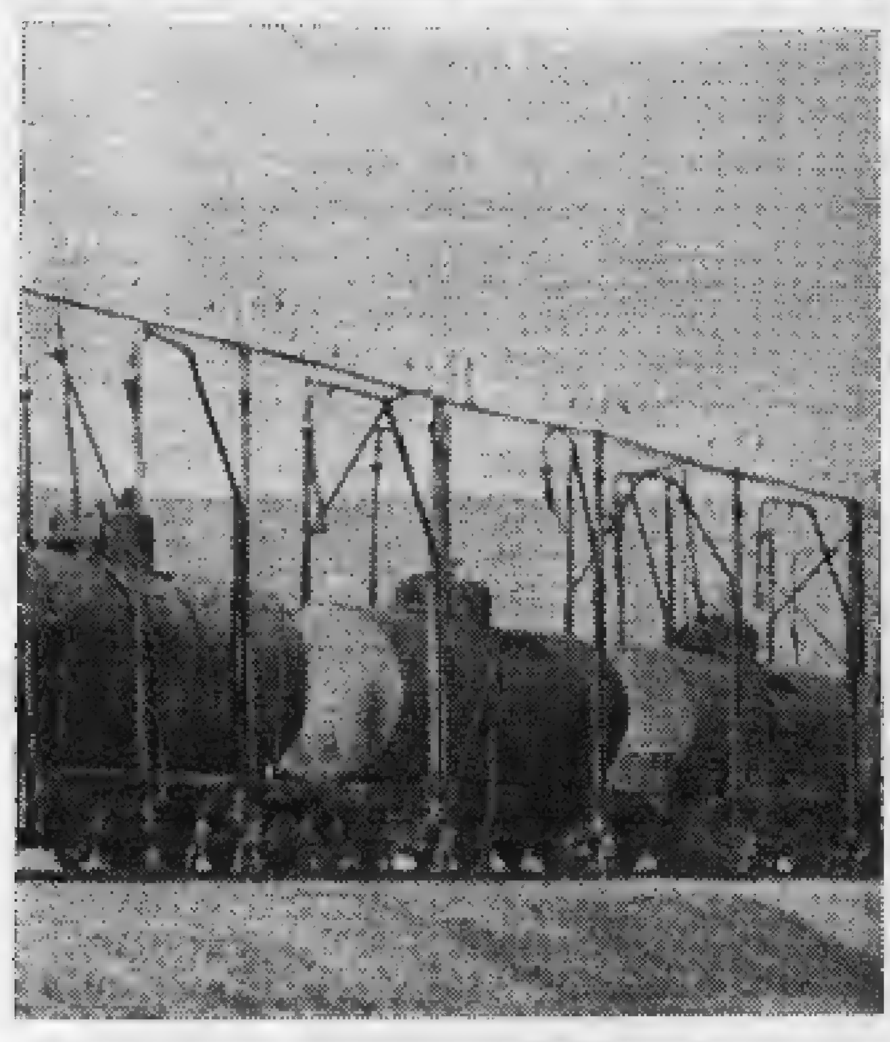
*На шахте «Центральное-Ирмино».
В центре — Алексей Григорьевич Стаханов.
«Союзкиножурнал» № 28, 1936 г.*

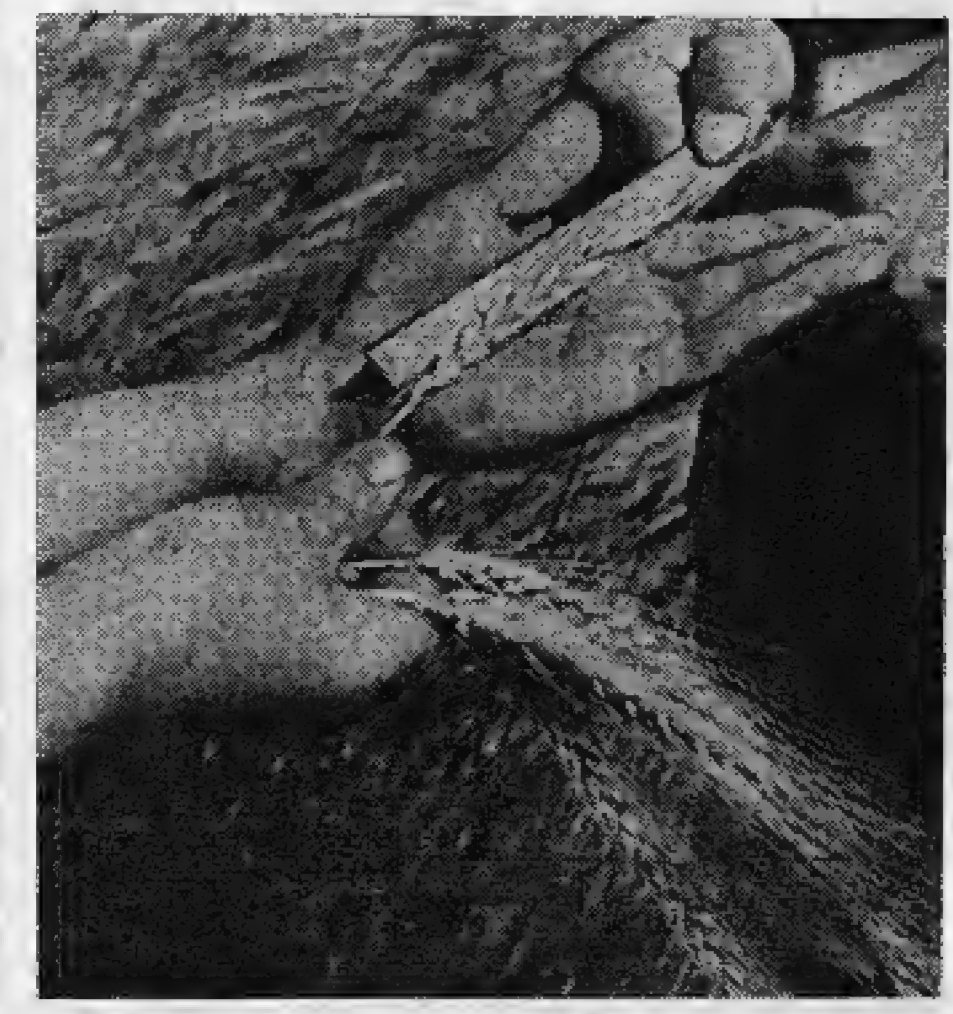
*Тысячи тонн башкирской нефти вывозят с промыслов железнодорожные составы
«Союзкиножурнал» № 33, 1938 г.*

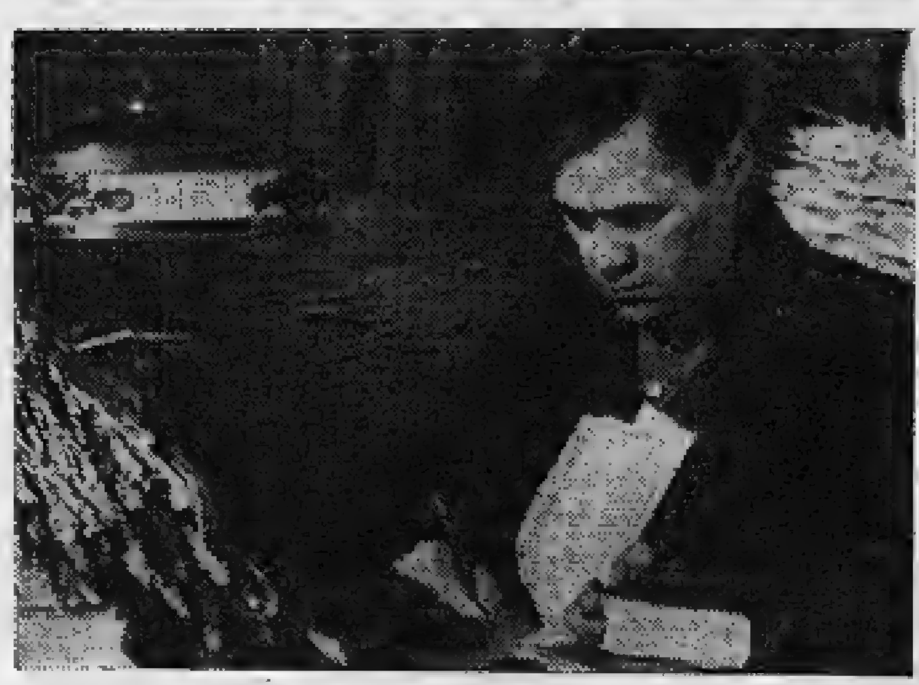
*Небывалый урожай зерновых собрали в колхозе «Червоный прапор» Николаевской области.
«Союзкиножурнал» № 32, 1938 г.*

*В честь двадцатилетия Советского Казахстана близ Алма-Аты состоялись спортивные игры.
Среди зрителей — народный акын Джамбул.
«Союзкиножурнал» № 110, 1940 г.*

*В колхозе «Заветы Ильича» Челябинской области начал свои агрономические эксперименты Терентий Мальцев.
«Союзкиножурнал» № 35, 1940 г.*







венную технику, приобщить рабочие коллективы к новой технологии, помочь преодолеть техникобоязнь, начать пропагандировать новые производственные отношения в деревне, становление колхозного строя.

Кинопублицистика этого времени, не замыкаясь в пределах Москвы, Ленинграда и Киева, выходит на широкие просторы всей страны. Производственные базы проката и корреспондентские пункты превращаются в местные студии, задача которых — выпуск местного журнала, а также подготовка сюжетов, рассказывающих обо всех крупнейших событиях данного района, для центральных киножурналов.

«Совкиножурнал», а с середины 1931 года — «Союзкиножурнал», становится всесоюзным периодическим киноизданием.

Работа над сюжетами для «Совкиножурнала» стала великолепной школой, через которую прошли все ныне ведущие операторы хроники. Именно здесь могла проявиться во всей полноте индивидуальность автора, встречающегося один на один с событием, жизненным фактом. От его гражданской зрелости, умения ориентироваться в обстоятельствах жизни, находить верную оценку происходящему, отбирать детали, характеризующие масштабы и характер события, зависели идейно-художественные качества материала, который показывался на экранах всей страны многомиллионному зрителю.

Эффектно выбранная точка съемки, необычный ракурс, выразительный крупный план человека — это только начало работы. Главное же состояло в партийном отношении к снимаемому событию, глубокая гражданская заинтересованность киножурналиста в судьбах людей, о которых он рассказывает, аналитический подход к проблеме, о которой он делает документальный очерк или сюжет для журнала.

Практика этих лет показала, что даже маленькую информацию значительно обогащает публицистичность, активно организующая внимание зрителя и помогающая ему сделать свои обобщения и выводы, всесторонне оценить происходящие на экране события.

В 1932 году в системе «Союзкинохроники» работало около 100 кинооператоров, составивших ядро всей советской кинохроники.

Много статей написано о работе киножурналистов, их неутомимости, храбрости, о лишениях, которые им приходилось переносить в далеких экспедициях, о вечном стремлении не упустить событие. Хочу привести маленький отрывок из статьи в журнале «Советское кино», напоминающий о чисто человеческих переживаниях кинохроникера: «Не по «осмотрам натуры» знает хроникер нашу страну: он изъездил ее на колхозных повозках и бричках, политотдельских и заводских машинах, байдарках, поездах, аэропланах.

Он никогда не откажется от удобного, мягкого места в поезде. Но сколько раз, возвращаясь усталый со съемки или спеша на съемку, он, опершись на штатив, дремал в бесплацкартном вагоне или, зарывшись в сено от мороза в сельсоветовских санях, мечтал скорее попасть в теплую избу.

Ночевка на диванах в горсоветовских кабинетах, долгие ночи дежурств на аэродромах, километры пешком с аппаратом на плечах — как знакомо все это каждому хроникеру».

В начале 30-х годов произошла некоторая дифференциация, тематическое размежевание документальной кинопериодики. Центральная московская фабрика треста «Союзкинохроника» (Всесоюзная фабрика кинохроники) начала регулярный выпуск всесоюзных киножурналов: «Наука и техника», «На страже СССР», «Пионерия», «Социалистическая деревня», «Советское искусство», в которых рассказывалось о новостях науки и техники, о боевой и политической подготовке бойцов Красной Армии, о людях социалистической деревни, воспитании и учебе подрастающего поколения, о новостях искусства.

Появление звука в кино открыло перед «Союзкиножурналом» новые возможности. С экрана, обращаясь к зрителям, заговорили лучшие люди нашей страны — рабочие, колхозники, ученые, руководители партии и государства.

Отмечая успехи, достигнутые кинохроникой, журнал «Советское кино» в апреле 1934 года

обратил внимание киножурналистов и на необходимость дальнейшего совершенствования кинематографических форм подачи материала.

«Союзкиножурнал» широко освещал победные шаги первых пятилеток — пуск новостроек, улучшение жизни и быта советских людей, экспедиции советских ученых в жарких песках и ледяном Севере, наши достижения в развитии авиации, автомобилестроения, укрепление социалистических основ в деревне. «Союзкинохроника» послала свои лучшие силы для работы в выездных редакциях на крупнейших стройках страны: Магнитострое (постоянная выездная редакция, режиссеры А. Левшин, Н. Горчаков, операторы В. Гласс и Б. Печерский); Челябтракторстрое (постоянная редакция, авторы-операторы В. Ешурин, А. Лебедев); Подмосковном угольном бассейне и Бобриках (постоянная редакция, режиссер С. Гуров оператор К. Писанко); Свирстрое (режиссер Б. Шапиро, оператор Г. Шулятин); Днепрострое (постоянная редакция, режиссер М. Левков, оператор М. Койфман); Кузнецкстрое (постоянная редакция, автор-оператор С. Давидсон).

Помимо этого, на важнейших участках социалистического строительства работал кинопоезд (кинофабрика на колесах).

Вся многоплановая деятельность выездных редакций была подчинена борьбе за выполнение плана строительства, за организацию здорового быта на стройках, борьбе с недостатками.

В этом году всесоюзной кинопериодике была свойственна некоторая приподнятость, жизнеутверждающий, оптимистический тон. Ведь киножурналисты рассказывали о стране победоносно строящегося социалистического общества. Но учитывая огромное моральное влияние киноэкрана на зрителя, киножурналу важно было включиться и в борьбу против всего, что мешало успешному продвижению вперед.

В «Союзкиножурнале» нашли свое место и сатирические сюжеты, бичующие пережитки прошлого в сознании людей, на необходимость искоренения которых указала XVII партконференция.

Возросший уровень кинохроники, ее оперативность неоднократно отмечались партийной прессой. А известный французский писатель Анри Барбюс после просмотра нескольких выпусков «Союзкиножурнала» написал в книге отзывов: «С энтузиазмом, рукой, которая аплодировала, я свидетельствую свое восхищение друзьям и товарищам из «Союзкинохроники».

Документалисты «Союзкинохроники» смогли в эти годы оказать творческую помощь кинематографистам союзных республик. Ленинградские кинохроникеры шефствовали над Казахстаном — внимательно освещали в своих сюжетах жизнь республики, помогали создавать национальную производственную базу.

Предвоенные номера «Союзкиножурнала» развернули широкую панораму мирной созидательной жизни страны. Они показали, как выросла наша советская Родина, как возмужала и окрепла великая социалистическая держава.

●

Мирный созидательный труд советского народа был вероломно нарушен гитлеровской Германией 22 июня 1941 года.

В первые же дни Великой Отечественной войны начали формироваться фронтовые бригады. Первой военной киногруппой Главного Политического управления Красной Армии стала киногруппа, возглавляемая Л. Варламовым. В ее состав вошли — С. Коган, В. Ешурин, Л. Котляренко, С. Стояновский.

На Московской студии кинохроники были организованы фронтовые киногруппы фронтов: Северо-Западного — начальник Р. Кармен, Западного — Л. Варламов, Юго-Западного — Б. Макасеев, Южного — М. Трояновский, Балтийского флота — А. Знаменский, Черноморского флота — В. Бойков. В течение двух дней, 24—25 июня, они были уже переброшены на фронт. Ленинградская студия кинохроники направила своих операторов в Балтфлот, на Карельский перешеек и в Мурманск. Украинская студия организовала самостоятельную фронтовую группу Юго-Западного фронта под руководством А. Кузнецова. Операторы Ро-

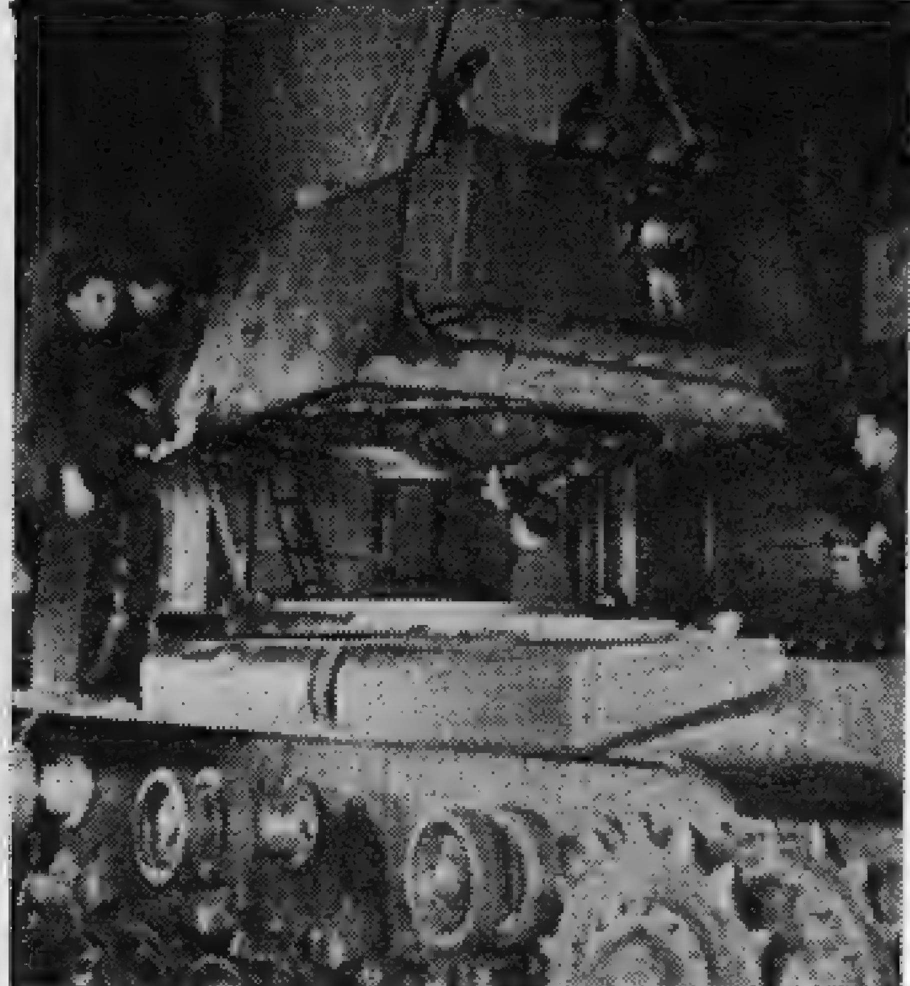
В воскресенье 22 июня 1941 года миллионы советских людей услышали по радио о разбойничьем нападении гитлеровской Германии на Советский Союз. «Союзкиножурнал» № 59, 1941 г.

Сентябрь 1941 года. Силу контрудара Красной Армии фашисты испытали под Ельней. «Союзкиножурнал» № 92, 1941 г.

Зима 1941/42 годов. Началась героическая эпопея Ленинграда. В цехах Кировского завода ремонтируется военная техника. «Союзкиножурнал» № 109, 1941 г.

Один из сбитых над Москвой фашистских самолетов на площади Свердлова. «Союзкиножурнал» № 75, 1941 г.

Катастрофой для гитлеровцев закончилось Сталинградское сражение. «Союзкиножурнал» № 8, 1943 г.



На рассвете 6 ноября 1943 года была освобождена от фашистской оккупации столица Украины Киев.
«Союзкиножурнал» № 70—71, 1943 г

У могилы партизана.
«Союзкиножурнал» № 41, 1942 г.

Подарок Красной Армии от эстонского народа.
«Союзкиножурнал» № 35, 1943 г.

Близится освобождение Новороссийска.
«Союзкиножурнал» № 61, 1943 г.

стовской студии вскоре влились в киногруппу Южного фронта.

Все тыловые операторы, работающие в кинохронике, также встали на трудовую вахту. Кинохроника должна была показать лицо врага, напавшего на Советскую страну и развязавшего кровопролитную войну.

Непрерывные бои, воздушные налеты, вынужденное отступление в первые месяцы войны, эвакуация — все это ворвалось в нашу жизнь. Терялись привычные связи, письма не находили адресатов как на фронте, так и в тылу. В те годы каждый сюжет в «Союзкиножурнале», рассказывающий о событиях военного времени, был своеобразной весточкой с фронта, вселявшей надежду на свидание с ушедшими на войну родными и близкими.

Конечно, главной задачей кинохроники был показ героики войны, развенчание мифа о непобедимости гитлеровского вермахта, укрепление веры в победу над фашизмом.

За предвоенные годы советская кинохроника сумела накопить силы и воспитать добрую сотню оперативных киножурналистов. Им-то и суждено было стать кинолетописцами Великой Отечественной войны.

Четкая структура фронтовых киногрупп, укомплектованных опытными операторами, тесная их связь с политуправлениями фронтов дали возможность быстро и оперативно отправлять в Москву боевой материал, снятый на разных участках фронта. Вскоре в журнале появилась специальная рубрика — «Репортаж с фронта Великой Отечественной войны». В ней, как и в сводках «Информбюро», говорилось о наиболее важных фронтовых операциях.

Киножурнал не только информировал — он был хорошим агитатором за быстрейшую перестройку тыла на военный лад, рассказывал о передовом опыте стахановцев фабрик и заводов. Показывая разрушенные врагом города и села, зверства гитлеровских убийц, освобожденные от оккупации территории, экран заставлял еще сильнее ненавидеть врага, мобилизовывал все силы населения страны на отпор захватчикам.

Когда Центральная студия кинохроники вынуждена была эвакуироваться в Куйбышев, в Москве на базе студии «Союздетфильм» сформировалась оперативная московская группа кинодокументалистов, которая и возобновила выпуск киножурнала.

В самые трудные дни обороны Москвы по решению партийных органов у «Союзкиножурнала» появился младший брат — киножурнал «На защиту родной Москвы». Это подчеркивало то значение, которое придавал Центральный Комитет нашей партии экранной кинопропаганде в самое тяжелое для всей страны время.

Первые сюжеты о начале разгрома немецко-фашистских войск под Москвой появились в киножурналах 8—9 декабря 1941 года.

Несмотря на тяжелые условия зимних боев, метели, заносы, очень короткое съемочное время, фронтовые операторы фиксировали на кинопленку события, развернувшиеся на широком фронте, полукольцом охватившем Москву от Тулы до Калинина.

Полнометражный документальный фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», выпущенный на экраны страны в феврале 1942 года, полно, подробно рассказал о всех этапах этого исторического сражения. В нем были использованы киноматериалы, снятые для «Союзкиножурнала» в самые трудные месяцы, пережитые нашей столицей.

Работа в киножурнале стала жизненным и политическим университетом для молодых кинооператоров, пришедших на фронт прямо из ВГИКа, и для операторов игрового и научно-популярного кино, прибывших несколько позже во фронтовые киногруппы.

Второй год войны был наполнен напряженными боями на всех фронтах. Гитлеровские армии, неся тяжелые потери, продвигались к Сталинграду и на Кавказ... В тылу шла напряженная работа по обеспечению фронта всем необходимым, перестраивалась промышленность, продвинувшаяся на Восток.

Документальные материалы, накопленные киногруппами Ленинградского фронта, Черноморского и Северного флотов, легли в основу полнометражных фильмов: «Ленинград в борьбе», «Черноморцы» и «69 параллель».

«Союзкиножурнал» широко рассказывал о боях за Сталинград, Новороссийск, о фронтовых операциях на Северном Кавказе. Позднее в сюжетах этого киножурнала нашли отражение разгром фашистских войск под Сталинградом, на Курской дуге, стремительное наступление Красной Армии на запад, освобождение городов Орел, Харьков, Киев. Одновременно документалисты подготовили полнометражные фильмы «Сталинград», «Орловская битва», «Битва за нашу Советскую Украину» и другие.

4. «Новости дня»

1944 год — четвертый год навязанной нам фашистами войны ознаменовался новыми блестящими победами Красной Армии.

К лету 1944 года было освобождено около трех четвертей оккупированной фашистскими захватчиками территории нашей страны, взошла заря освобождения над народами юго-восточной Европы.

Победы советских Вооруженных Сил были настолько грандиозны, а масштабы сражений настолько впечатляющи, что киносъемки этих событий уже не укладывались в рамки одного «Союзкиножурнала». Существовавшая система кинохроники, сформировавшаяся в самом начале войны, теперь не могла обеспечить достаточно полного руководства работой фронтовых групп. На этом, завершающем этапе войны появилась необходимость перестройки всей системы фронтовой кинохроники, ее организационной структуры.

У многих фронтовых операторов, начавших кинолетопись ратных дел с первых дней войны, у документалистов, которые, каждодневно рискуя жизнью, стремились с исчерпывающей полнотой передать на кинопленке масштабы развернувшихся сражений, показать стратегию операций, отразить массовый героизм рядовых солдат, возросшее мастерство военачальников, умело маневрирующих на том или ином участке фронта большими соединениями и могучей боевой техникой, выработалась особая острота зрения. Многие из них научились быстро разбираться в обстановке, оценивать масштабы событий, отыскивать главное направление боевого удара, где, по условиям местности, характеру развернувшейся операции, можно было заснять решающие моменты сражения, детали, характеризующие условия, в которых оно развивалось.

Для показа на документальном экране событий завершающего этапа войны была предложена новая форма: фронтовые спецвыпуски или тематические фильмы, метражом от 300 до 1200 метров (всего в 1944 году было подготовлено 11 фронтовых киновыпусков). Наиболее значительные из них: «Сражение за Витебск», «Минск наш», «Бобруйский котел», «Освобождение Вильнюса», «На освобожденной Польской земле», «Хелм — Люблин», «Победа на Севере», «В Восточной Пруссии» и другие.

«Союзкиножурнал», получивший новое название — «Новости дня», значительно расширил свой тематический диапазон и должен был уделить особое внимание общественно-политической жизни страны, рассказывать о возрождении разрушенных гитлеровскими оккупантами сел, городов, промышленных предприятий, совхозов и колхозов, возвращение к мирной жизни жителей освобожденных земель, о ликвидации последствий войны на полях сражений, в городах, на морских и речных путях.

Сюжеты военной тематики оставались в рубриках журнала, но начали приобретать очерковый характер.

В первом номере журнала «Новости дня», вышедшем на экраны 7 августа 1944 года, первый сюжет был посвящен украинскому комсомолу, которому вручался орден Красного Знамени за заслуги в деле борьбы с немецко-фашистскими захватчиками.

Тематика войны была представлена сюжетом о расчистке от вражеских мин фарватера Финского залива дивизионом тральщиков.

Из двух мирных сюжетов один рассказы-

Апрель 1945 года. Советские войска в Высоких Татрах.
«Новости дня» № 11, 1945 г.

В Москву возвращаются воины-победители.
«Новости дня» № 20, 1945 г.

Знамя Победы над рейхстагом.
Спецвыпуск. 1945 г.

Минская теплоэлектростанция, разрушенная гитлеровцами, снова вступила в строй к 28-й годовщине Великого Октября.
«Новости дня» № 37, 1945 г.

В Эрмитаж возвращаются картины, вывезенные из блокадного Ленинграда на Урал.
«Новости дня» № 36, 1945 г.

1949 год. Дети приветствуют делегатов Всемирного конгресса мира.
«Новости дня» № 43, 1949 г.

Первый поселок казахстанских целинников.
«Новости дня» № 45, 1954 г.

VI Международный фестиваль молодежи и студентов в Москве.
«Новости дня» № 31, 1957 г.

вал о студенческой жизни — ходе экзаменов в Московском мединституте, другой — был посвящен памяти великого писателя А. П. Чехова в связи с 40-летием со дня его смерти.

Значительный раздел журнала был отведен иностранной информации. Зрители переносились в Югославию, деревню Дзур, освобожденную войсками И. Б. Тито, затем — Италию, где шло вступление союзнических войск в Рим.

Такой тематикой открылся реорганизованный киножурнал и начал свой большой путь через последний год Великой Отечественной войны. Год — вписавший в историю нашей страны великую победу над фашизмом. Как отмечено в «Истории Коммунистической партии Советского Союза», «героической борьбой советский народ не только отстоял свою Родину, но и спас народы Европы от фашистского рабства... Избавил народы мира от угрозы закабаления фашизмом»[1].

Военные кинооператоры, все 1418 фронтовых дня работавшие на полях сражений, достойно выполнили свой гражданский долг. Вместе с боевыми частями продвигались они фронтовыми дорогами, участвовали в боях партизанского «тыла», внося свой вклад в дело победы над врагом. Некоторым не суждено было дожить до Дня Победы. Имена военных кинооператоров, погибших в боях за свободу и независимость нашей Родины, золотыми буквами вписаны в историю Великой Отечественной войны.

●

Кончилась война, страна вступала в мирный период развития. Но прежде чем строить мирную жизнь, нужно было восстановить разрушенное войной хозяйство, залечить нанесенные врагом раны.

С полей войны возвращались на родину фронтовики, чтобы возделать первую послевоенную ниву.

Кинооператоры хроники обратились к отображению жизни людей, восстанавливающих промышленность, очищающих хлебные поля от вражеских мин и снарядов, возрождающих из руин города и созидающих нормальную жизнь. Коммунистическая партия Советского Союза выдвигает новую программу дальнейшего строительства социалистического общества, темпы и размах которой превышают масштабы предвоенных пятилеток.

Жизнь страны, успешно ликвидирующей ущерб, нанесенный войной, и приступающей к грандиозному мирному наступлению, широко отражает документальный киножурнал «Новости дня». За тридцать три года существования вышло 1500 его номеров — это свыше десяти тысяч информационных сообщений о крупнейших событиях послевоенного времени. По существу, журнал стал разведчиком, а зачастую и первооткрывателем всего нового и наиболее значительного в нашей жизни — в политической, хозяйственной и культурной ее областях. «Новости дня» первыми давали кинопортреты людей, о которых писала центральная пресса и которые через киноэкран становились известны всей стране.

Традиция «Союзкиножурнала» — первую информацию в номер — сохранилась и в «Новостях дня». Это давало возможность зрителям знакомиться с важнейшими событиями, происходящими в стране. «Новости дня» рассказывали нам о том, как осуществлялись послевоенные пятилетки, как наращивались темпы строительства новых промышленных комплексов. Зрители узнавали, как проходили работы на Волго-Донском судоходном канале, Цимлянской ГЭС, какими темпами шло сооружение водоемов и лесозащитных полос, развертывалось наступление на засуху, осваивались целинные земли Казахстана. Все чаще звучат с экрана слова — построено, выполнено, достигнуто... Вот взвился в Космос первый советский спутник... Несколько лет спустя первым в мире Юрий Гагарин облетел на своем космическом корабле вокруг земного шара.

Страна устремилась вперед.

Работа творческого коллектива журнала «Новости дня» в эти годы была непрерывным творческим поиском. Важно было отразить созидательный ритм мирной жизни новыми средствами, активизировать поиск интересного материала для съемок.

---

[1] «История Коммунистической партии Советского Союза», М., Госполитиздат, 1977, стр. 508.

Советским кинохроникерам были чужды методы так называемых «сенсаций во имя сенсаций», проявляющие себя в сюжетах о пожарах, наводнениях, автомобильных катастрофах. Однако сенсационная хроника (без налета нездоровой «сенсации») может найти место в документальном журнале. Об одном из таких сюжетов, снятых для «Новостей дня», рассказала газета «Советская культура»: «На одном из участков нефтепромысла в бухте Ильича, в Каспийском море лопнула труба воздухопровода. Вместе с рабочими к месту аварии вышел в море и оператор Бакинской студии В. Конягин. Заснятый им небольшой сюжет (длится всего две минуты) удачно передает незаметный подчас героизм советского человека в каждодневном труде.

...На экране спокойная поверхность моря. Вдали видны ажурные буровые вышки. Над местом пробоины в воздухопроводе вода бурлит и клокочет, точно снизу бьет огромный фонтан. Стремительно подходит катер. На его борту водолаз Виктор Бычков готовится к спуску. В мягком свете, пробивающемся через толщу воды, колышется труба воздухопровода. В полумраке вспыхивает пламя: Бычков приступил к работе — он не только хороший водолаз, но и опытный сварщик.

Воздухопровод исправлен. На поверхности, где раньше бурлила вода, снова спокойная гладь моря.

Четкая композиция, удачно снятые, в том числе и подводный, планы делают сюжет подлинной удачей оператора, примером удачного репортажа».

Рассказывая о наших великих стройках, таких, как Красноярская и Усть-Илимская ГЭС, кинооператоры-документалисты стараются заглянуть в глубь явлений, понять их суть и движущие силы, найти события, характерные для данного строительства.

Чтобы показать этапы рождения новых производственных объектов, начинают вести длительные кинонаблюдения за строительством таких электростанций, как Токтогульская, Нурекская, Капчагайская, Чиркейская, Саяно-Шушенская и другие. Неоднократно находили свое место в «Новостях дня» сюжеты о Криворожской и Костромской ГРЭС, Нововоронежской, Билибинской, Кольской и других атомных станциях, начавших свою производственную жизнь в эти годы.

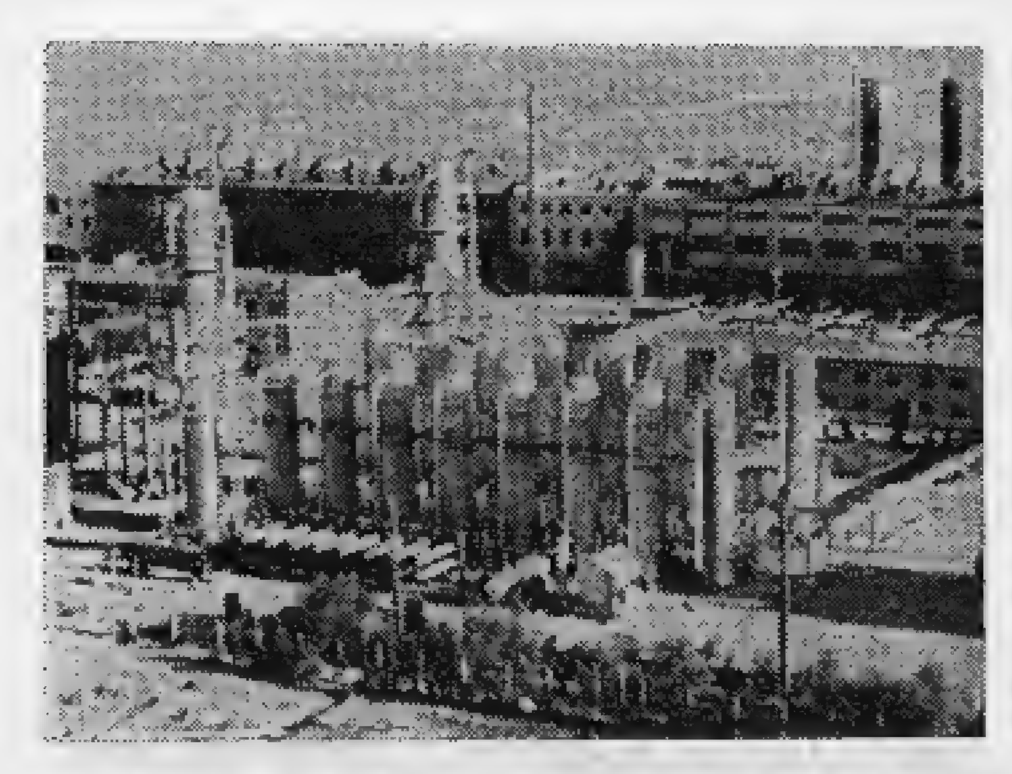
Вместе с первыми строителями приехали на берег Камы и киножурналисты, чтобы заснять начало закладки Камского автомобильного завода. В процессе строительства кинохроника фиксировала все важнейшие этапы рождения этого гиганта на Каме.

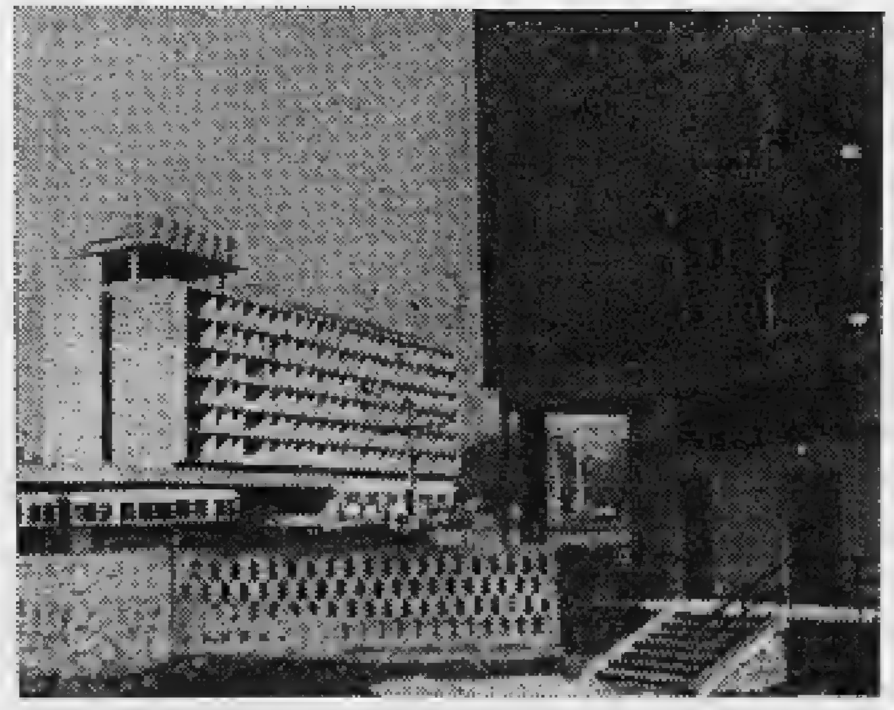
Профессиональную оперативность и журналистскую зрелось проявили кинодокументалисты в отражении важной темы современности — строительства Байкало-Амурской магистрали. Первые репортажи в «Новостях дня» появились в тот момент, когда в дни работы XVII съезда ВЛКСМ отряд бамовцев, отправляясь на стройку, рапортовал Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу о готовности выполнить задание Родины. Сегодня мы имеем уже многокилометровую кинолетопись «стройки века».

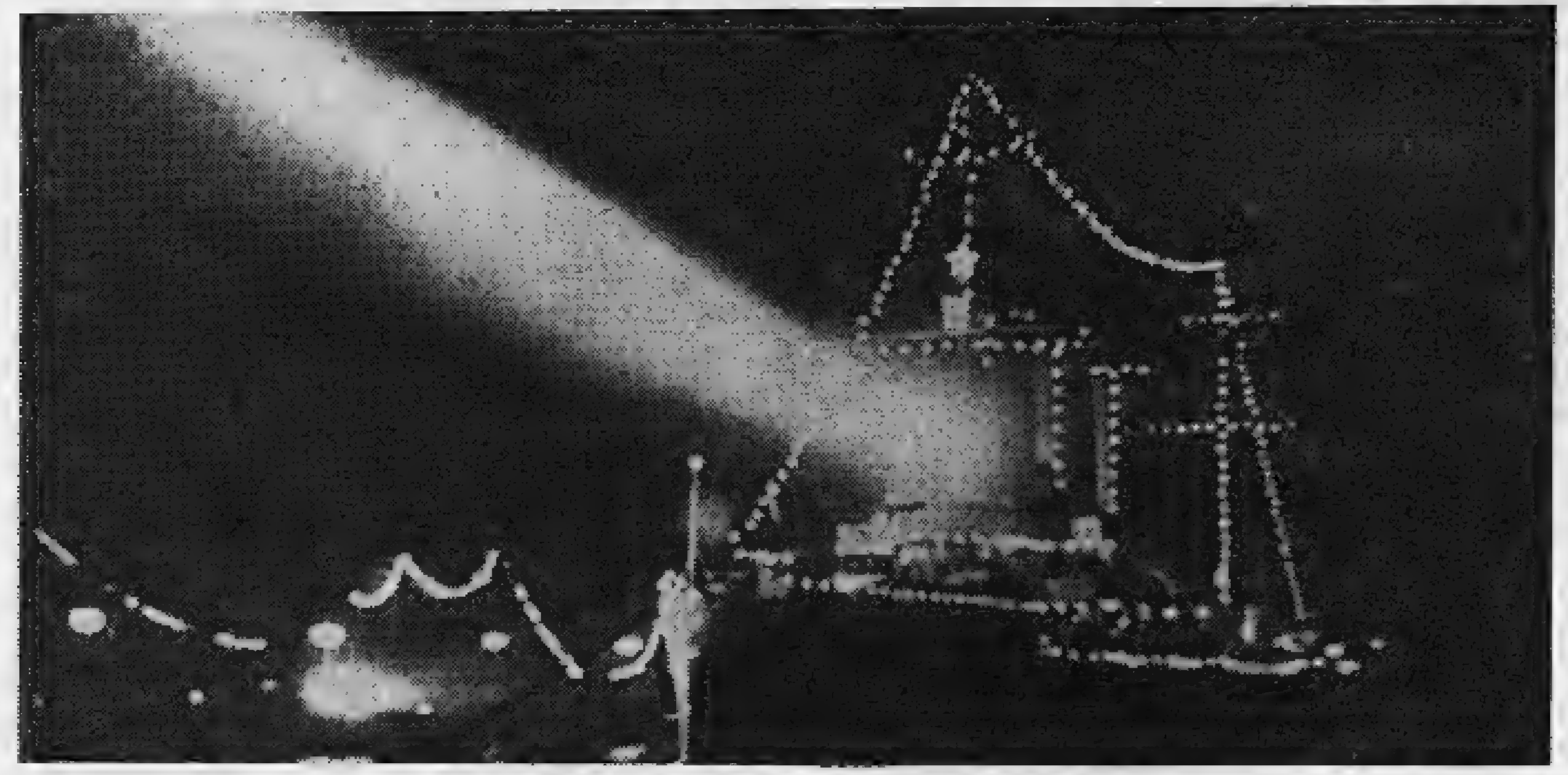
Многие сюжеты киножурнала «Новости дня» были посвящены сельскохозяйственной тематике — борьбе хлеборобов страны за высокие урожаи пшеницы, ржи, хлопка и других сельскохозяйственных культур.

Важное место в киножурнале заняла политическая информация. В его сюжетах широко рассказано о работе съездов Коммунистической партии Советского Союза, сессиях Верховного Совета. Киножурнал информирует о выполнении важных правительственных решений предприятиями страны — коллективами заводов, фабрик, колхозов.

Широкое освещение находят в журнале переговоры партийно-правительственных делегаций Советского Союза с делегациями братских социалистических стран, встречи на высшем уровне Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева с руководящими деятелями Соединенных Штатов Америки, Франции, ФРГ, Великобритании, Канады и других государств. Много сделавший для освещения актуальных проблем внутренней жизни страны, международных дел, активно помогающий распространению опыта коммунистического строительства, пропаганде идей мирного сосуществова-







Газли — крупнейший в стране центр по добыче природного газа.
«Новости дня» № 33, 1969 г.

Вся страна пришла на помощь пострадавшему от землетрясения Ташкенту.
Сегодня — он один из красивейших городов Советского Союза.
«Новости дня» № 7, 1967 г.

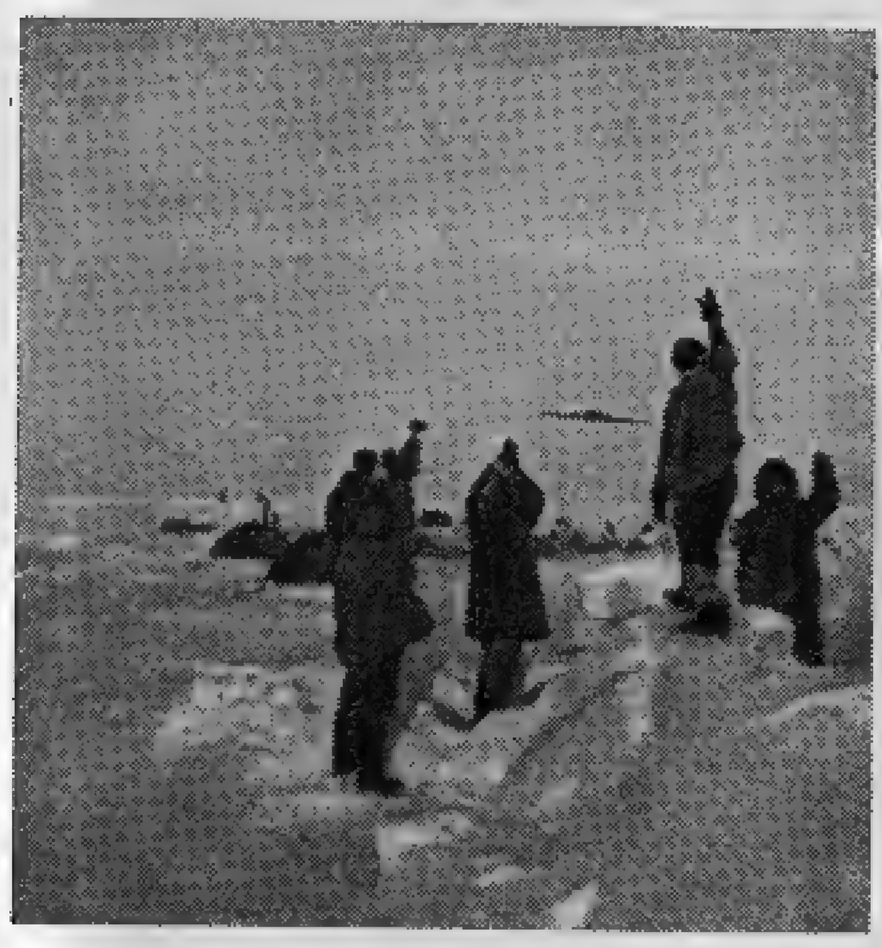
В честь 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции в городе-герое Ленинграде, как и полвека назад, прозвучал залп крейсера «Аврора».
«Новости дня» № 46, 1967 г.

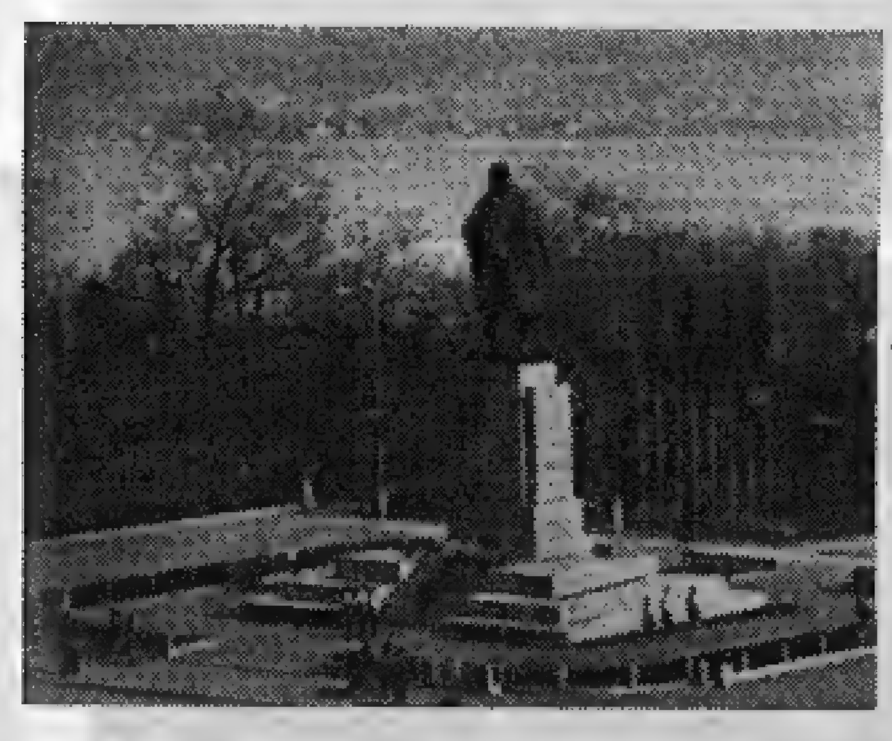
Чай — одно из основных богатств Грузии, которая производит почти 95 процентов советского чая.
«Новости дня» № 32, 1969 г.

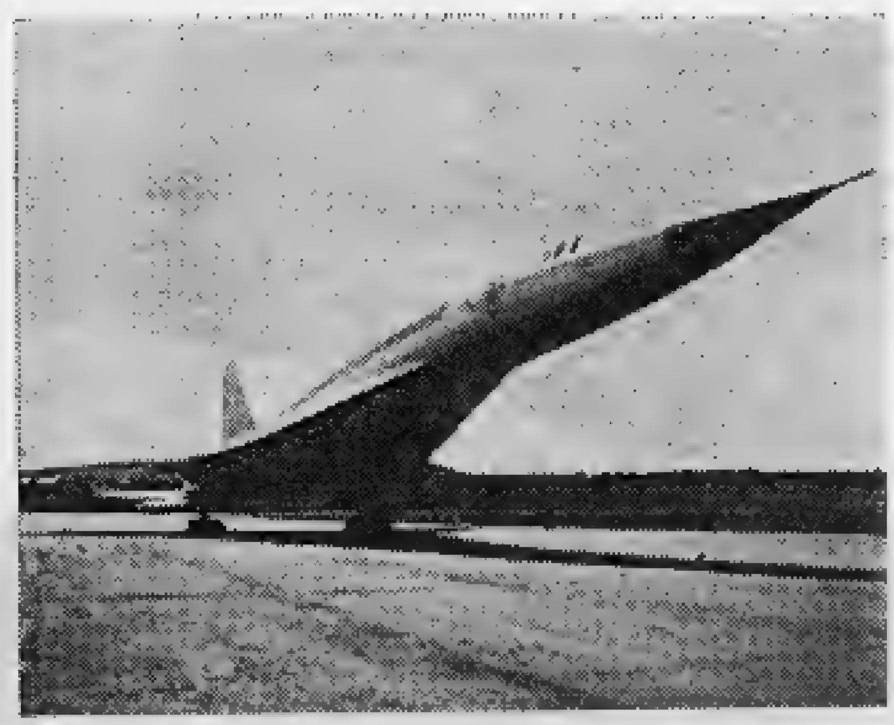
Начала работу дрейфующая станция «Северный полюс-11».
«Новости дня» № 20, 1963 г.

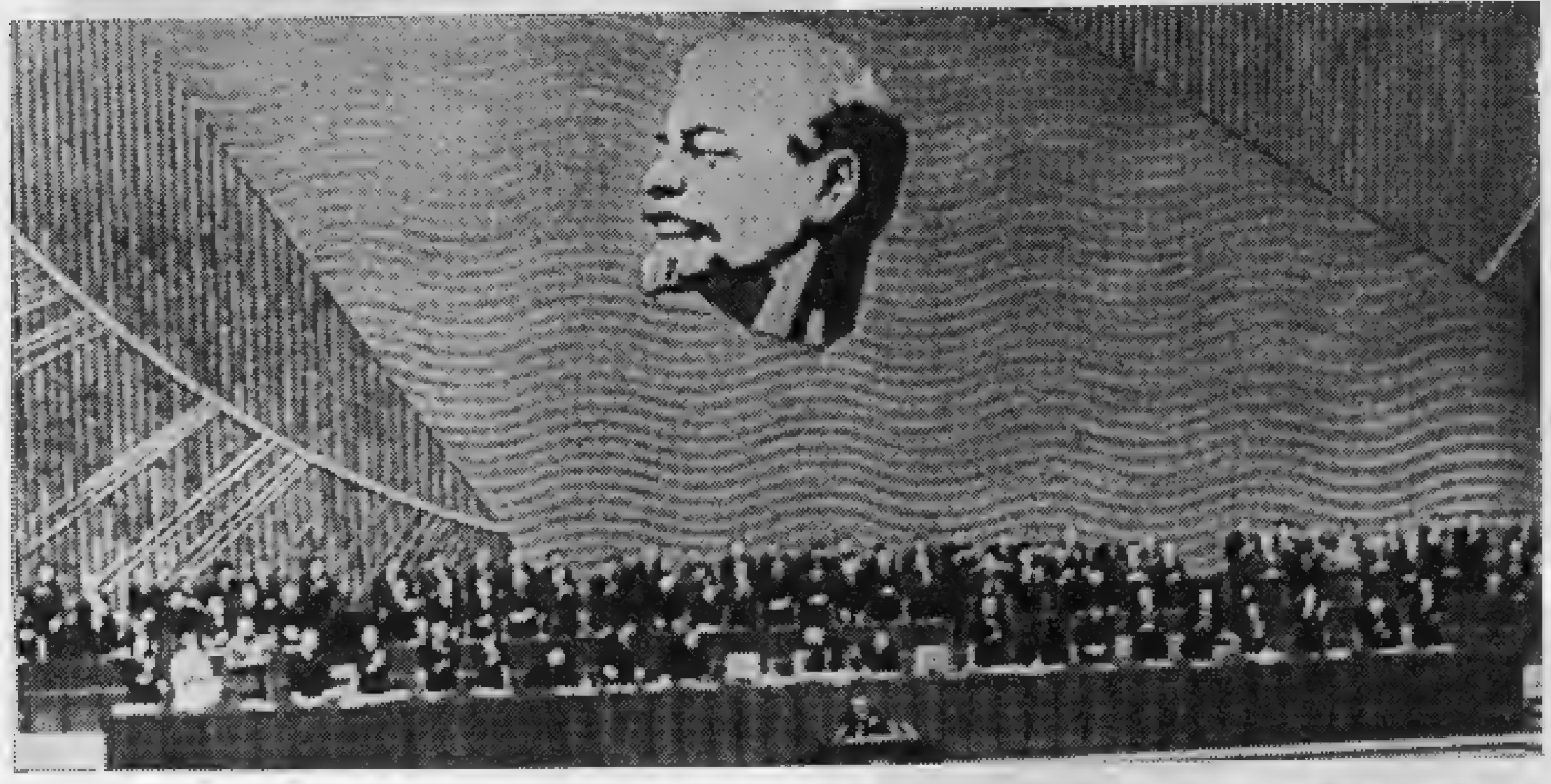
Утром 12 апреля 1961 года гражданин Советского Союза, коммунист Юрий Гагарин проложил человечеству путь во Вселенную. В этот день люди всех континентов увидели улыбку нашего Гагарина.
«Новости дня» № 15, 1971 г.

Ульяновск. В дни празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина был открыт ленинский мемориал.
«Новости дня» № 16, 1970 г.







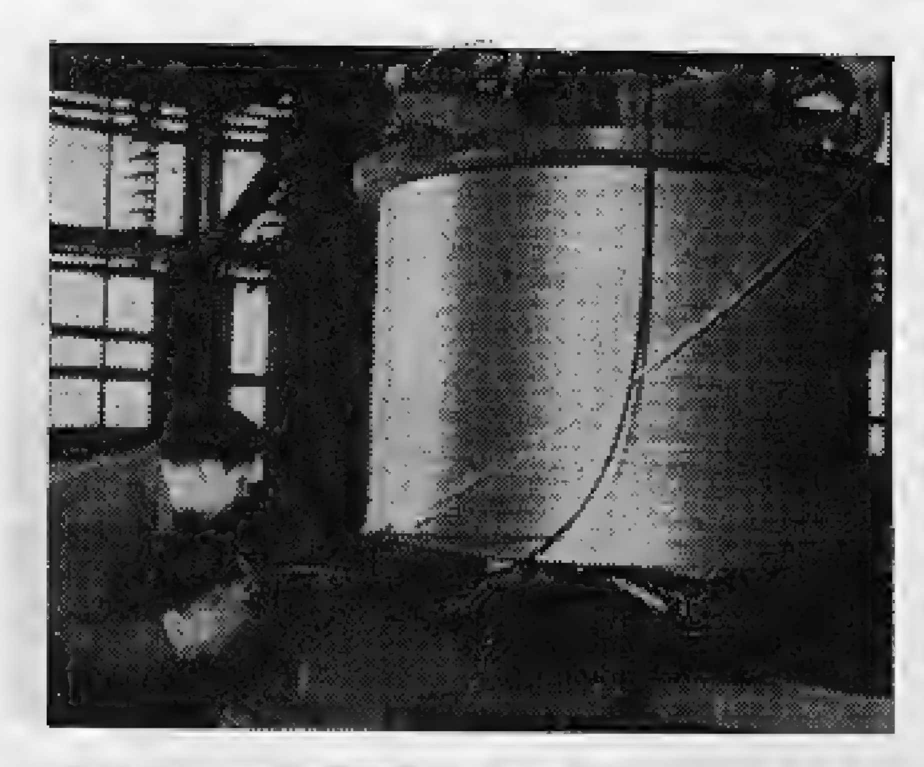


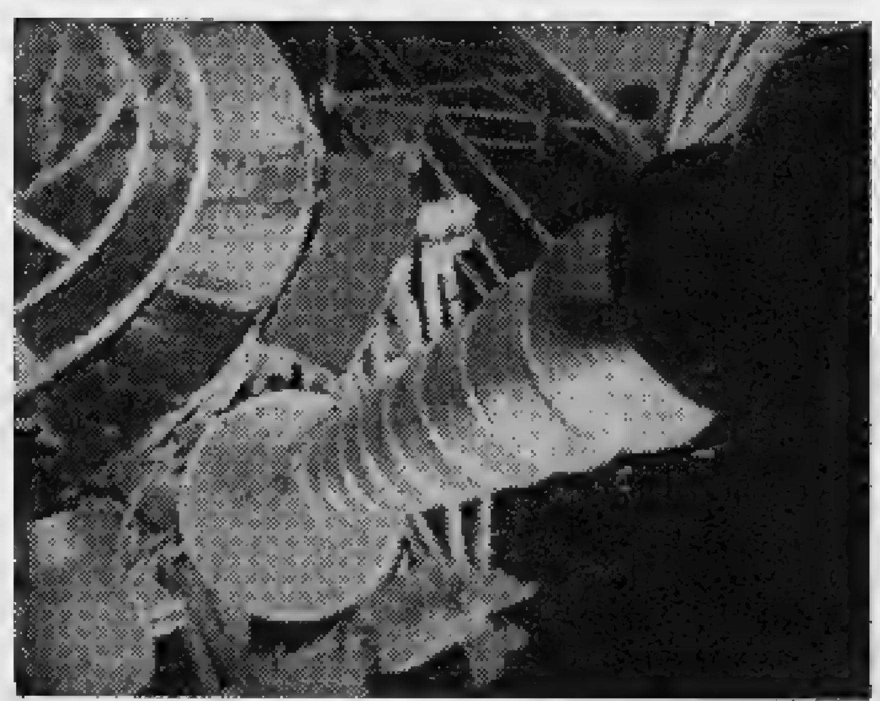
19 мая — день рождения советской пионерии. Сегодня наша Пионерская организация имени В. И. Ленина объединяет более двадцати миллионов ребят.
«Новости дня» № 19, 1971 г.

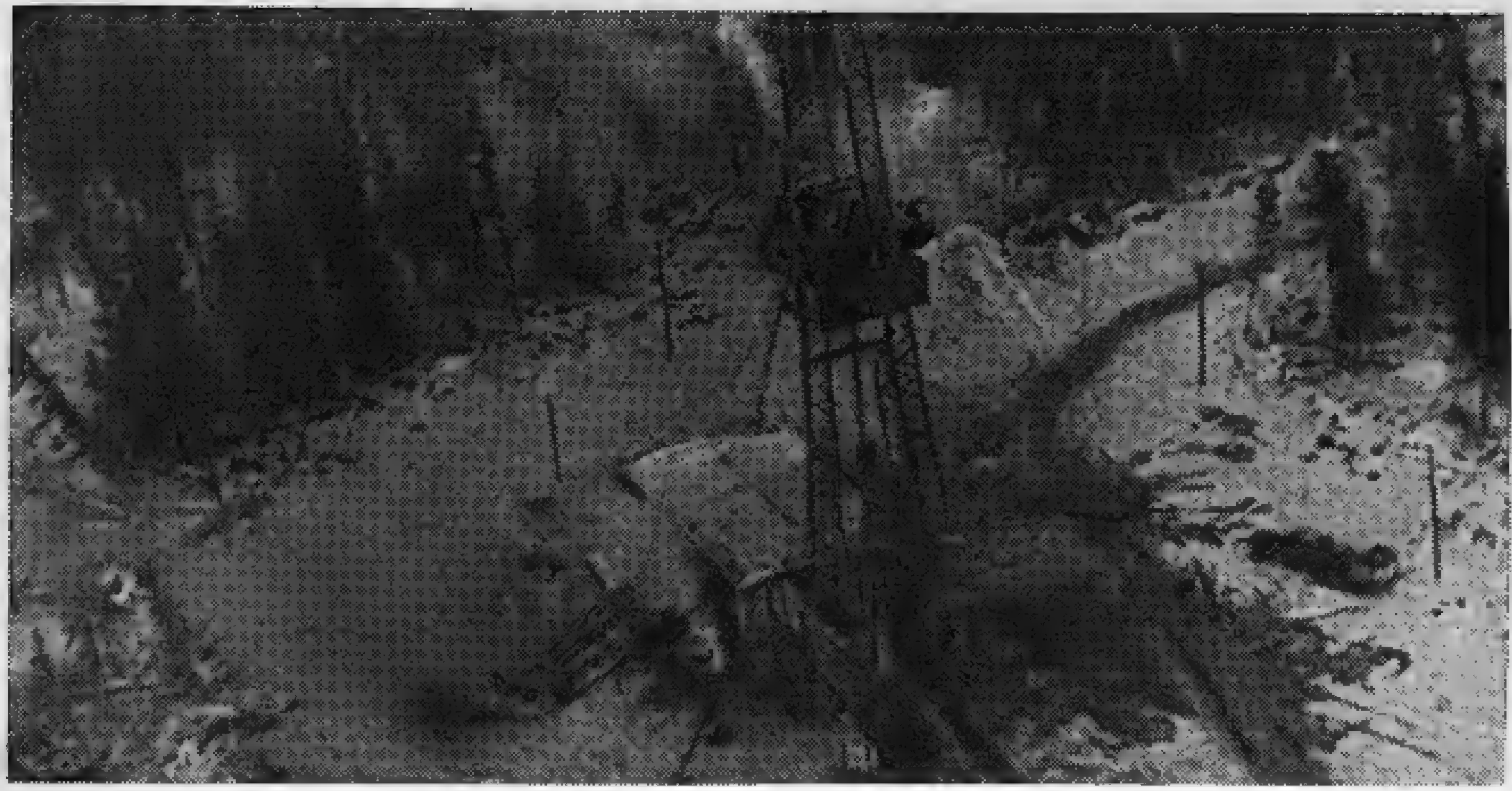
В мае 1971 года на летном поле Внуковского аэродрома состоялся показ новой авиационной техники.
«Новости дня» № 19, 1971 г.

Москва 30 марта 1971 года. День открытия XXIV съезда КПСС. С Отчетным докладом ЦК выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев.
«Новости дня» № 13, 1971 г.

Автоматическая линия Московского автозавода.
«Новости дня» № 1, 1972 г.





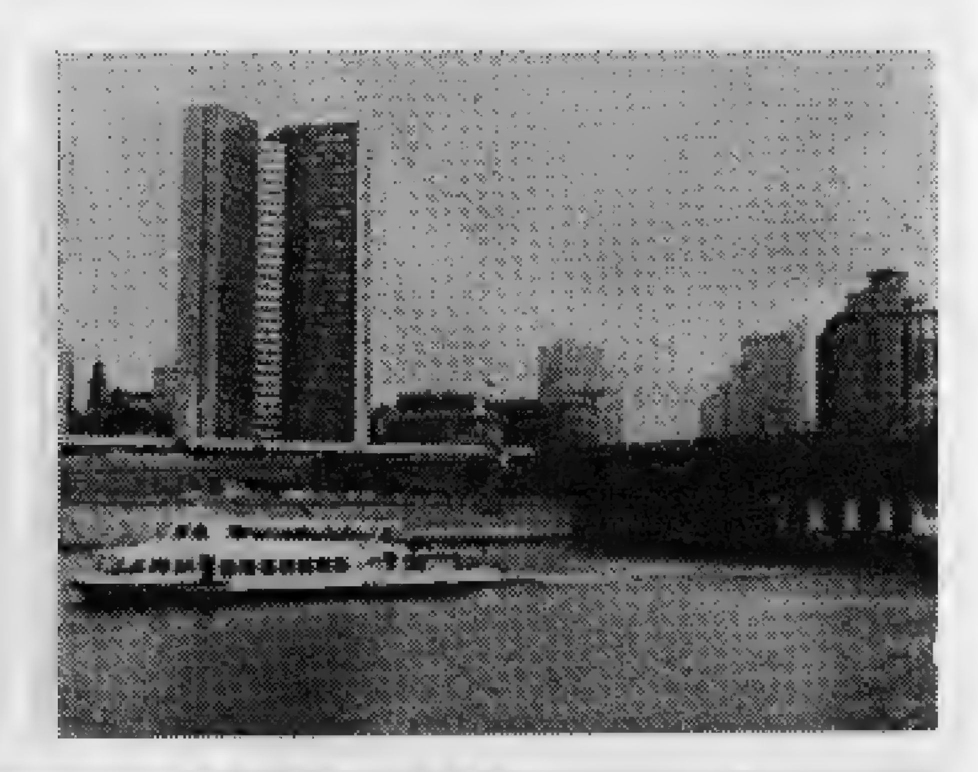


Автоматическая станция «Луна-21» доставила на Луну самоходную лабораторию «Луноход-2».
На снимке — «Луноход-2» в испытательной лаборатории.
«Новости дня» № 3, 1973 г.

Растет сибирский гигант цветной металлургии — Братский алюминиевый завод.
«Новости дня» № 3, 1972 г.

Освоение новых нефтяных и газовых месторождений в Сибири.
«Новости дня» № 1, 1972 г.

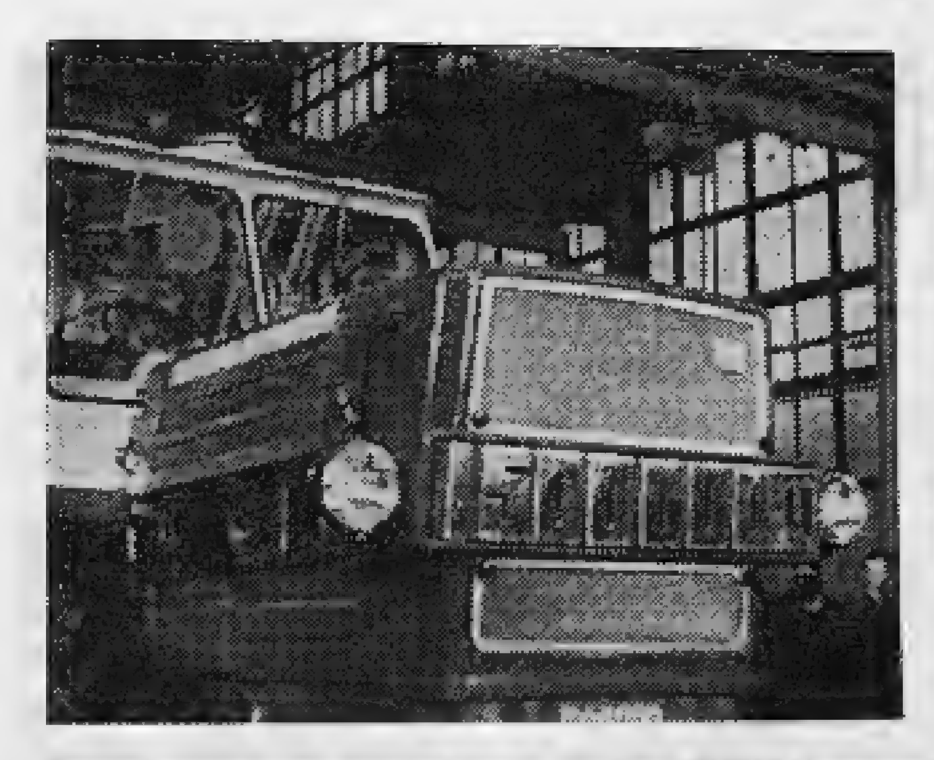
Совхоз «Коммунар» — одно из передовых хозяйств Московской области.
«Новости дня» № 3, 1973 г.

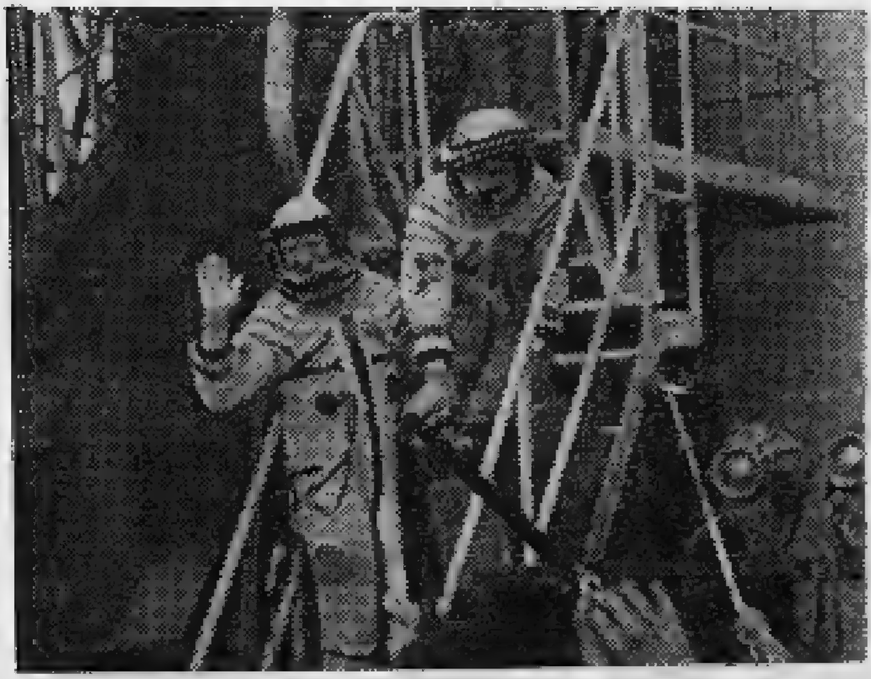


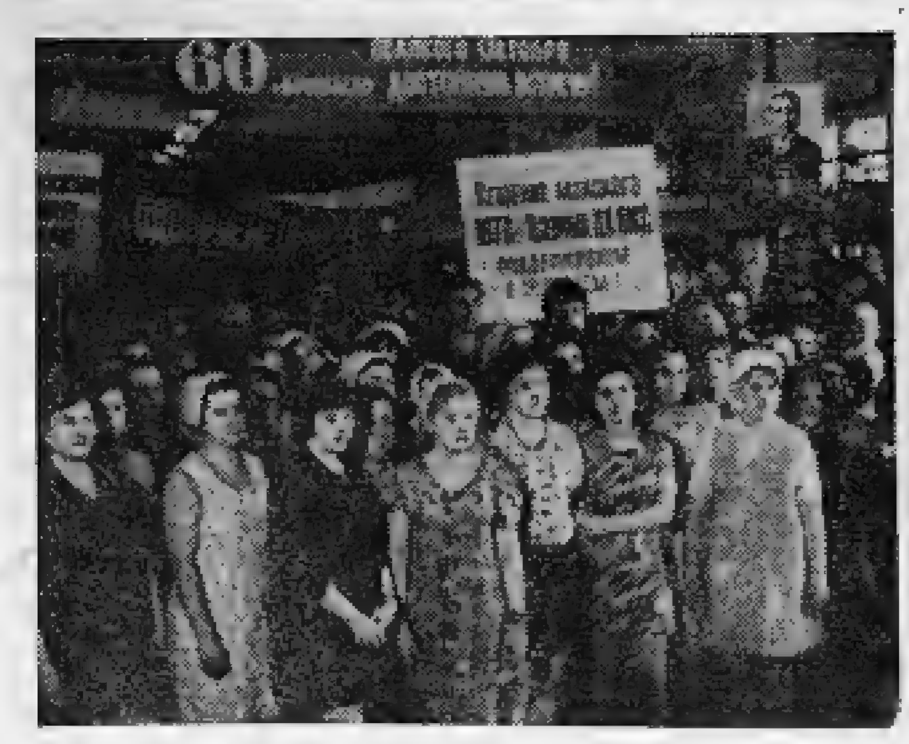
Здание Совета Экономической Взаимопомощи в Москве.
«Новости дня» № 27, 1972 г.

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Казахстане.
«Новости дня» № 48, 1976 г.

Байкало-Амурская магистраль.
Первый поезд, прошедший по якутским землям.
«Новости дня» № 48, 1976 г.







*Харьковский тракторный завод выпустил полумиллионный трактор.
«Новости дня» № 31, 1974 г.*

*15 июля 1975 года... Космодром Байконур. Летчики-космонавты — Алексей Леонов и бортинженер Валерий Кубасов готовы к полету. Через два дня «Союз» и «Аполлон» встретились в космическом пространстве.
«Новости дня № 27, 1975 г.*

*Шестая сессия Верховного Совета СССР единогласно избрала Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева на пост Председателя Президиума Верховного Совета СССР. Товарищ Л. И. Брежнев выразил глубокую благодарность за оказанное доверие.
«Новости дня» № 24, 1977 г.*

*По всей стране проходило обсуждение проекта новой Конституции СССР. Идет митинг на фабрике «Трехгорная мануфактура».
«Новости дня» № 22, 1977 г.*

ния стран с различным общественным строем, периодический киножурнал занял свое важное место в системе средств массовой информации и пропаганды страны.

●

«Новости дня», как всякий развивающийся организм, модернизируется, улучшая и углубляя свою структуру. Наряду с краткой и лаконичной информацией важное место в его содержании находит киноочерк.

Очерк может многопланово трактовать факт действительности, подчеркнуть его типические черты, являющиеся ведущими для данного завода, стройки, колхоза, института, научного учреждения. И, может быть, самым ответственным и самым интересным для автора-оператора является каждая попытка рассказать в очерке о человеке. Здесь важно найти интересного человека, в жизни и производственной судьбе которого можно обнаружить те черты, которые характеризовали бы советский образ жизни. Успеха здесь можно добиться, только внимательно изучая героя, знакомясь с его работой, наблюдая за способом его мышления, нюансами его реакции в разных жизненных ситуациях. Удачно схваченный «синхрон», короткий портретный план, улыбка героя, его глаза, та или иная выразительная деталь могут оказаться решающими в кинорассказе о человеке.

Жизнь движется вперед, совершенствуется и наше периодическое киноиздание. Коллектив киножурнала ищет пути более широкого использования синхронных съемок, совершенствования дикторского текста, музыкального сопровождения, сюжетной структуры, стилистики. Ведутся поиски во внешнем оформлении журнала, его композиционного построения.

Сегодня в стране работают сто пятьдесят тысяч киноустановок. Киножурнал, каждый номер которого тиражируется в 2200 копиях, является неотъемлемой частью любой кинопрограммы. Киноустановки страны демонстрируют «Новости дня» в течение трех месяцев.

Идет широкий обмен журналами и отдельными сюжетами с зарубежными организациями и фирмами. Растет международный престиж наших «Новостей дня». Их получают киностудии всех социалистических стран. Особый интерес в мире вызвали в 1977 году киносюжеты, посвященные всенародному обсуждению проекта новой Конституции СССР. Документалистам экрана удалось ярко и образно передать воодушевление советских людей, принимавших самое активное участие в разработке и утверждении Основного Закона своей Родины. Кадры, снятые во всех республиках и районах страны, вошли в широкую панораму, запечатлевшую подготовку нашего народа к юбилею Великого Октября.

В одном строю с «Новостями дня» ведут пропаганду советского образа жизни киножурналы «Пионерия», «Советский спорт», «Ровесники», «Советский воин», «Советская Армия», «Советский патриот», киноальманахи «По Советскому Союзу», «Советское кино», кинообозрение «Москва». Из «обменных» журналов монтируется «Иностранная кинохроника», широко освещаются все важнейшие события за рубежом.

Коллектив журнала «Новости дня» значительно расширился — сюжеты для него снимают кинокорреспонденты 23 республиканских киностудий.

Периодические киноиздания — это большая и серьезная школа профессионального мастерства, политической зрелости, гражданственности для каждого кинооператора. Работа документального киножурналиста оказала большое влияние на формирование ведущих мастеров советского документального кино — Р. Кармена, Г. Асатиани, М. Каюмова, А. Медведкина, Л. Кристи, Е. Вермишевой, М. Ошуркова, В. Микоши, Л. Махнача, И. Бессарабова, Г. и Ю. Монгловских, Б. Макасеева, С. Когана, Г. Епифанова, А. Кричевского и многих других. По сути, всех кто принимал участие в создании летописи нового мира, летописи пути, равного столетиям.

ГОД РОЖДЕНИЯ: 1917...

Лев Свердлин, Инна Макарова, Олег Янковский... Три известных актерских имени соединились на последующих страницах под одной рубрикой не случайно.

В этих трех биографиях, относящихся к трем этапам в развитии нашего кинематографа, в биографиях, где, казалось бы, куда больше различий, чем сходства, где нет ясно видимых, наглядных точек пересечения, тем не менее отчетливо проявилась общность. Общность, о которой сегодня, в дни 60-й годовщины Октября, можно говорить как о родовой черте советского актера. Речь идет о корневой связи со своим народом, со своим временем. Речь идет о социальных, гражданских параметрах творчества. Речь идет, наконец, о мироощущении советского художника — о чувстве личной ответственности перед временем, о чувстве личной причастности к нему.

Советский строй, советский образ жизни сформировал новый тип творческой личности, новый тип артиста. Высокий уровень гражданской активности — вот его первородная и фундаментальная черта. Уже к началу 30-х годов сложилась когорта киноактеров, создавших на экране беспримерные по силе воздействия образы героев времени. Эти актеры стали любимцами масс. Их огромная и прочная популярность, ничего общего не имеющая со славой кинозвезд, обозначила уникальный момент в развитии искусства: его слиянность с народом, с массами. Вера Марецкая и Тамара Макарова, Любовь Орлова и Марина Ладынина, Борис Щукин и Максим Штраух, Борис Чирков и Николай Черкасов, Николай Мордвинов и Николай Боголюбов, Василий Ванин и Николай Крючков, Олег Жаков и Евгений Самойлов, Борис Андреев и Петр Алейников... К этой блистательной плеяде примыкал и Лев Свердлин, с первых шагов своей творческой деятельности ставший под знамя революционного искусства. В его бескомпромиссном служении этому искусству, во всем его актерском облике, не делящемся на творческое и человеческое, ярко выражено этическое начало. Тот исток, от которого пошли в рост последующие поколения советских художников.

Непрерывность духовной связи между актерскими поколениями обнаруживается и прослеживается в самом процессе советского киноискусства, в нравственном, гражданском посыле актерского творчества. Поколению Инны Макаровой выпало отразить на экране грозное и героическое время Великой Отечественной войны. Олег Янковский принадлежит к той плеяде советских актеров, что выросла и сформировалась в послевоенные десятилетия.

За эти годы искусство кино прошло через многие этапы, меняя и обновляя съемочную технику, режиссерский язык и актерский стиль. Но одно оставалось незыблемым, не подверженным ни моде, ни коррозии времени.

Незыблемыми, священными на все времена оставались нравственные устои советского киноискусства, его идейная чистота, глубокий и бескомпромиссный реализм, высокий строй чувств, духовная окрыленность, страстная партийность.

Как духовное завещание Октября эти свойства передаются из поколения в поколение советских художников.

Я. Варшавский

Принцип Свердлина

В декабре прошлого, 1976 года по радиовещанию и телевидению транслировали большие программы, посвященные творчеству Льва Свердлина. Я смотрел и слушал эти программы вместе с партнерами Льва Наумовича по театру и по фильмам, вместе с другом всей его жизни прекрасной актрисой А. Я. Москалевой у нее дома, точнее, в их со Свердлиным доме. На стенах по-прежнему висели десятки фотографий Свердлина в ролях театральных и кинематографических, популярных и малоизвестных, сыгранных в юности и перед самой кончиной. Но самое большое место на стене занимала очень крупная фотография Свердлина в роли Отелло. Тот, кто пришел в эту квартиру впервые, удивлялся: разве Свердлин играл когда-нибудь Отелло? Восточный костюм, «африканский» грим, открытый доверчивый взгляд, пронизанный болью,— конечно, Отелло! Но это была лишь проба, старая, довоенная проба. (Как ненавидел Лев Наумович это антипрофессиональное слово — п р о б а.) Режиссер И. Анненский перед войной собирался снимать в фильме о Тарасе Шевченко Свердлина в роли знаменитого английского артиста Айра Олдриджа, исполняющего при великом украинце роль венецианского мавра. И как же великолепен этот актерский черновик! Каждый, кто ясно представляет себе артистическую натуру и возможности Свердлина, скажет, что все в этом актере — и его душевная цельность, и чистота, и виртуозная пластичность, и несравненное ощущение национальных особенностей характера своих героев, а главное — высокий, светлый строй чувств — все было у Свердлина для роли, о которой он мечтал всю жизнь. Недаром эта фотография заняла центральное место на стене его рабочего кабинета.

В тот вечер, наблюдая «боковым зрением» за партнерами Свердлина, я замечал, что они, глядя на телеэкран или слушая радио, часто удивленно поднимают брови, словно многое узнают впервые. А ведь Свердлин, с его открытой доброжелательностью, желанием разобраться во всех сложностях артистического труда, не раз разговаривал о своих ролях с товарищами, делился своими мыслями, своими сомнениями со зрителями на бесчисленных встречах, к которым относился со всей серьезностью. Кажется, все обсуждено, все проанализировано устно и письменно — а вот, оказывается, и самым близким друзьям не все было до конца известно.

Потом мы с Александрой Яковлевной разбирали архив Льва Наумовича, читали его рабочие записи, заметки на полях прочитанных книг и снова разглядывали фотопробы... Как, удивлялся я, неужели вот этот эскиз образа адмирала Нахимова — свердлинский? И юный Лермонтов? И апостол купеческой веры Маякин... И клоун высокого стиля Дуров... И мудрый Менделеев... И дело не в гриме, дело в том, что непостижимо меняются глаза актера, каждый раз они выражают нечто неповторимое в самом существе той или другой личности, благороднейшей, как Менделеев, или зверски примитивной, как Алитет, или измученной жестокими раздумьями, как Гуго Нунбах в спектакле Мейерхольда «Вступление».

Неповторимый и, если говорить честно, необъяснимый до конца талант. Был ли у нас другой такой мастер перевоплощения?

Припомню одно замечание Свердлина. Как-то мы с ним смотрели в летнем «Эрмитаже» замечательного мастера эстрады. После концерта я сказал: «Вот мастер перевоплощения!» Свердлин заметил: «Нет — трансформации. Это не то, что перевоплощение. Здесь эффект вызывает самый переход от персонажа к персонажу, от маски к маске, а самого-то перевоплощения или, точнее, воплощения может и не быть. Что ж, трансформация — искусство интересное. Мейерхольд, приезжая из Парижа, с увлечением рассказывал нам о виртуозах трансформации в маленьких театрах бульваров, он и сам поставил замечательную сцену трансформации с Эрастом Гариным в «Д. Е.». Но это — другое искусство, с другими законами...»

Самого Свердлина мы любили, конечно, не за трансформацию и не за виртуозность, как бы ее ни понимать. За нечто большее. Виртуоз-

ность была лишь одним из слагаемых его искусства, совсем не главным. Виртуозности достаточно для зрительского восхищения, маловато для любви.

...В 1922 году, закончив службу в Красной Армии, Лев Свердлин идет учиться актерскому искусству в театр, написавший на своем знамени: «Да здравствует театральный Октябрь!» Это не фигуральное выражение — с таким лозунгом артисты театра, руководимого В. Э. Мейерхольдом, выходили на демонстрации, на встречи с рабочими коллективами и воинскими частями. Театральная «топография» первой половины 20-х годов имела свои особенности: только вновь созданные, как мы теперь говорим — молодые театры ставили тогда пьесы, публицистически открыто выражавшие идеи Октября. Театры-классики, знаменитейшие русские театры достойно воплотили революцию в прекрасных спектаклях «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69» несколько позже, в 1926—1927 годах. Поэтому и был театр Мейерхольда так притягателен для талантливой творческой молодежи в самом начале истории Страны Советов, что говорил от имени Октября, пропагандировал революционные идеи.

Молодые люди поколения Свердлина, ставшие учениками Мейерхольда, едва ли видели в нем режиссера-символиста, режиссера-импрессиониста; их увлекал режиссер, объявивший свой театр трибуной Октября. Вот что неотразимо притягивало к нему Игоря Ильинского, Николая Охлопкова, Ивана Пырьева, Марию Бабанову, Льва Свердлина, Эраста Гарина, Николая Экка, Владимира Яхонтова, Зинаиду Райх, Николая Боголюбова, Сергея Эйзенштейна, Валентина Плучека, Сергея Юткевича, Михаила Жарова и многих других талантливых энтузиастов начинающего советского искусства. (Удивительный коллектив! Тут пианистами работали Дмитрий Шостакович, Лев Оборин, Евгений Габрилович, Лев Арнштам. Даже в должности администратора здесь одно время служил Борис Барнет... Звездное скопление талантов!)

Они называли свой театр левым. Многозначное слово это означало для творческой молодежи тех лет одно — преданность Октябрю и поиск новых путей в искусстве. Можно ли найти общую формулу этим поискам? Эту формулу дал Маяковский, он не раз повторял ее в публичных выступлениях: «Жизнестроение вместо жизнеописания». Как это понимать? Художник должен конструировать, внедрять в жизнь язык, мышление, поведение человека социализма.

Очертим хотя бы пунктирно сферу «левого искусства» в первой половине 20-х годов. В поэзии — Маяковский; в кино — Вертов, позже — Эйзенштейн; в живописи — Дейнека, Петров-Водкин с его шедевром «Смерть комиссара»; в архитектуре — В. Татлин с проектом монумента в честь III Интернационала; в музыке — Шостакович; в дизайне — Родченко и другие мастера плаката, фотомонтажа, книжного дела, выставочного стенда. Если этот перечень продолжить, в него войдут имена людей гениальных и негениальных; одни были связаны с Октябрем неразрывно, другие временно, как витебский комиссар по делам искусств Шагал, как Малевич, сделавший первое сценическое оформление «Мистерии-буфф» (в Петрограде).

С «левым искусством» по многим причинам связано представление о формалистических опусах. Но творческую молодежь, о которой мы говорим, формализм не манил — она искала образную форму, выражающую небывалое содержание. Она верила, что форма в искусстве содержательна, потому что способна быть образной. «Огромный размах общественного движения, поднятого революцией, требовал гиперболических выражений в искусстве», — так пишет, «реставрируя» настроения того времени, глубоко обдумав их, Эраст Гарин (в превосходной, на мой взгляд, книге «С Мейерхольдом»). «Гиперболические выражения» были ярко жизненными в одном случае, формалистическими — в другом. Но Гарин и его товарищи-единомышленники отдавали свои души и силы искусству революции, а не эскападам формализма.

Иначе они не сохранили бы на всю жизнь юношескую свежесть талантов, поразительную творческую энергию — ее рождают, как известно, великие цели.

Мейерхольд называл самое близкое ему на-

Лев Свердлин

правление в искусстве «условным реализмом». Бессмысленно пересматривать старые термины, они осели в диссертациях и учебниках, но сегодня сцену Мейерхольда, то есть сцену Ильинского, Охлопкова, Свердлина, Бабановой, хочется назвать не условной, а открытой. Вот в каком смысле. Режиссер отменил занавес, чтобы зритель, войдя в театр, видел и понимал: театр обнажает свои тайны, убирает кулисы — пусть зритель видит не только результат творческого процесса, но и самый процесс, очевидно — соучаствует в нем; пусть актеры выходят па сцену без портала и кулис, как спортсмены на стадион, открытые взорам со всех сторон. Зрителю революционного времени, утверждал Мейерхольд, прежде всего интересно само Творчество. Его ученик Сергей Эйзенштейн, следуя тем же принципам, создал кинематограф открытых монтажных образов-метафор, классическим примером которого стали взревевшие львы в «Потемкине»; он утвердил и прославил кинематограф, каждая черта которого открыто выражает склад мышления актера—художника Октября; кинематограф такой же исторически достоверный и в то же время авторски-личностный, как стих Маяковского.

Вот в какую школу-среду попал молодой человек, жаждавший работать в искусстве по-современному, то есть по-революционному.

Свердлину о многом хотелось рассказать зрителям. Ему досталось тяжелое, бродячее «горьковское» детство, и он вступил во взрослую жизнь с ясно выраженной преданностью добру и отвращением ко всякого рода несправедливости. Он не понимал ни в товарищах, ни впоследствии в учениках бездумного, циничеcкого безразличия, ленивого равнодушия к заботам своей страны. Ему были интересны все варианты характеров, составляющих картину советского общества,— его рыцари, как командир Чубенко во «Всадниках», и практики-хозяйственники, как Степанов в «Директоре», его мечтатели, его болтуны, его «механические граждане». Их давние и ближние предки и родственники. И непримиримые враги, вроде окку-

панта Усижимы — тоже. Без них не понять во всей полноте наше время, его коллизии, его драмы. Свердлин принадлежал к поколению первоработников страны, людей, испытавших счастье начинать историю обновления жизни. Он жил в той же верс, в том же ритме, называемом теперь энтузиазмом первопроходцев, любил то, что любили все они, знал те же потрясения души, и оптимизм его закалялся в тех же огнях.

Молодые актеры 20-х годов, как все художники этой генерации, были аналитиками, людьми острой пытливой мысли. Мейерхольд не выносил пассивности и «иждивенчества» актера, не допускал среди учеников дилетантства и вялого мышления, требовал широкой и специальной образованности, абсолютного владения технологией актерского искусства, то и дело устраивал ученикам неожиданные экзамены: что прочитал, где побывал, чем увлекаешься? В театре Мейерхольда нельзя было болтать о нутре, наитии, внезапных озарениях. Здесь поощряли мастеровитость.

Стиль высокого профессионализма Свердлин органически усвоил еще в годы учения. Именно тогда на афишах театра Мейерхольда и других молодых, родственных ему театральных коллективов появились небывалые термины: конструкция, вещественное оформление, станок. И самый важный для художников-новаторов той поры термин: монтаж. Это понятие навсегда связано с творческими открытиями Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Довженко, Шуб, но впервые, о чем многие забывают, оно появилось на театральной афише. «Монтаж текста — В. Маяковский». Так обозначалось участие поэта в постановке «Мистерии-буфф». Обновление сценической терминологии было не модой, а признаком решительного новаторства художников, противопоставлявших ясно осмысленную общественную функцию искусства капризам импрессионизма, туманностям символизма, салонным изощренностям эстетизма.

Именно тогда Мейерхольд изобрел слово «и н ж е н е р и зм». Это, конечно, больше образ, чем термин. В нем выразилось тяготение — и прежде всего самого Мейерхольда — к художественным средствам, если можно так сказать, инженерно выверенным, интеллектуально взвешенным, целеустремленным, как политический лозунг. «Инженеризм» предполагал высокую эрудицию актера, умение поверять гармонию артистизма алгеброй интеллектуального анализа. Примером универсальной образованности был прежде всего сам В. Э. Мейерхольд — Мастер; слово это, как известно, писалось в приказах и объявлениях по театру с большой буквы.

Свердлину досталось очень тяжелое детство — он знал и бездомные дни, и случайные заработки на базарах Средней Азии, Нижнего Поволжья, и должность «мальчика» при сапожнике в Астрахани, какие уж тут учебники, школьные парты, какие наставники... Но он сумел наверстать упущенное и у себя дома до самого последнего дня был всегда окружен прекрасными книгами. В одной из них, в монографии Сергея Николаевича Дурылина об Айра Олдридже, он подчеркнул строки, программные для любого ученика Мейерхольда: «При огромном таланте он был не импровизатором, а архитектором роли».

Вот принцип Свердлина, для него основополагающий: актер должен иметь право участвовать в создании художественного целого — спектакля или фильма — с начала и до конца общей работы. Он должен быть инженером, архитектором роли. Без этого — мягко, но настойчиво доказывал Свердлин режиссерам, с которыми работал, — не может быть актера-художника, возможен лишь актер-ремесленник. Ведя предварительные переговоры с кинорежиссером о своей работе над будущим фильмом, он обычно оговаривал свое участие во всем процессе постановки — от обсуждения сценария в целом (а не только предложенной роли) до обсуждения монтажа фильма. С правом заменить один эпизод другим, если при монтаже произошли какие-либо изменения. С правом привести свою роль в художественное соответствие с архитектурой возникшего целого. При всей своей деликатности он требовал, настаивал, убеждал: актер не объект для съемок и не режиссер своей роли — он должен быть равноправным, анализирующим, конструирующим участником всего замысла в целом.

Сколько энергии он потратил на то, чтобы обратить режиссеров в свою веру, то есть отучить смотреть на актера, как на одушевленный предмет для съемок, видеть в нем не полноправного сотоварища, а лишь исполнителя заданий, получаемых «сверху».

Свердлин рассказывал, как снимался впервые. «Режиссер, которому я был рекомендован, бросил на меня быстрый взгляд и сказал: «Ваша физиономия подходит». И бросил ассистенту: «Пиджачок! Кепку!» Через минуту я был в пиджачке и кепке. Оператор отмерил несколько шагов до съемочного аппарата и приказал: «Ближе не подходите!» Я благоговейно делал то, что мне приказывали. Я даже не спросил, какую роль играю. Меня снимали, я повиновался. Однажды, на зимней натуре мне и моим товарищам, таким же молодым актерам, приказали раздеться до пояса. Мы разделись. «Растирайтесь снегом!» Мы выполнили распоряжение. Режиссер указал нам на какого-то загримированного артиста. Последовала новая команда: «Бейте его!» Было исполнено. Только после съемки мы узнали, что все это значило. Оказывается, мы играли сцену схватки с кулаком, поджегшим колхозную конюшню... В другой раз режиссер приказал мне: «Помашите рукой!» Я помахал. Меня сняли крупным планом. При монтаже выяснилось, что я махал рукой какой-то девушке. Я спросил режиссера: «А кто она?» — «Ваша невеста». — «Что же вы мне раньше не сказали?» — «А зачем?» — «Я бы как-нибудь улыбнулся ей, посмотрел на нее иначе». Режиссер отмахнулся...»

Допотопная байка? Да нет... И сегодня есть еще режиссеры, принципиально отгораживающие актера от размышлений о фильме в целом, и это вовсе не какие-нибудь дремучие халтурщики, нет, иногда это знаменитые мастера. Любопытную историю рассказал Сергею Юрскому известный английский актер Ричард Харрис. Он снимался у Микеланджело Антониони в главной роли в «Красной пустыне». Оказывается, режиссер, по его словам, намеренно пригласил сниматься в этой картине актеров из разных стран, говорящих на разных языках. Сценарий, первоначально предложенный актерам, вскоре перестал существовать — он был лишь режиссерским «манком»: Антониони и не собирался снимать фильм по этому сценарию, перед началом съемок он предложил исполнителям совсем другой вариант, и им приходилось подавать свои реплики, не зная толком, что отвечают партнеры. Антониони взял всю инженерию картины на себя, полностью лишив актера основного права художника — мыслить о целом. Потом он объяснил избранный метод тем, что снимал фильм о пресловутой некоммуникабельности людей. Не знаю, может быть, такой странный эксперимент и был оправдан целью. Но, к сожалению, можно привести немало примеров подобной режиссерской тактики в работе над фильмами как раз о людской соединимости. И именно против такого режиссерства всегда восставал Свердлин, считая это чуть ли не своей, что ли, миссией в кино — утверждать творческое полноправие актера-художника, решающего сознательно, аналитично, инженерно те же задачи, что и писатель и режиссер-постановщик.

Веру в такую высокую предназначенность актера воспитала в Свердлине его юность, прекрасная юность в революционной стране. Молодые люди, шедшие за Маяковским и Мейерхольдом, понимали инженеризм вовсе не технологически, а скорее художественно. Они видели в искусстве инструмент жизнестроения в самом прямом, даже прямолинейном смысле слова, средство быстрой и точно рассчитанной переделки душ и характеров, сформированных старым миром. Упрощение? Лефовская крайность? Наивность? Да, конечно, наивность, но простительная, потому что благородная!

Взаимоотношения искусства и жизни оказались более сложными. Однако же среди художников, родственных Свердлину по складу ума, по духу, разочаровавшихся в конечной цели революционного искусства не было.

●

Маленькая биографическая подробность. Первую газетную заметку о Свердлине и его тогдашнем партнере Алексее Кельберере я написал по поводу их эстрадно-агитационного номера, названного ими — не улыбайтесь! — политчечетка. Увидел я этот номер в 1930 году

на импровизированной эстрадной площадке в одном из цехов электрозавода после собрания, посвященного ходу выполнения первой пятилетки. Двое мейерхольдовцев, Свердлин и Кельберер, исполняли сатирические частушки, демонстрируя виртуозную ритмопластику и такое искусство трансформации, каким владели, пожалуй, только питомцы этого театра, прошедшие курс биомеханики.

Чем же была для Мейерхольда и мейерхольдовцев биомеханика? Интерес к ней теперь немалый.

Что это такое — творческий метод, противопоставленный мхатовской системе? может быть, даже мировоззрение? или просто набор технических умений? Нет. Мейерхольд учил своих последователей вот чему.

Здесь я обращаюсь к кратким записям в блокнотах давних лет. (Я тогда был членом художественно-политического совета театра Мейерхольда, юным, но полноправным и очень активным, старался записать или хотя бы запомнить побольше из того, что говорил и показывал Мейерхольд.) Новая социалистическая жизнь, говорил Всеволод Эмильевич,— это новые, более совершенные люди. Не нытики чеховских времен, не безвольные мечтатели, не неврастеники, вроде тех, кого играл в свое время и он сам, Мейерхольд, и его товарищи П. Орленев, М. Чехов. Другие люди должны стать героями революционного театра — энергичные, бодрые, со здоровой психикой в здоровом теле. Кто их сыграет так, чтобы они стали своего рода моделью для зрителей? Актеры, великолепно тренированные физически и потому полные бодрости, радости. Они не просто отобразят новых героев — это было бы всего лишь «жизнеописанием». Театр — организатор-пропагандист нового быта, пример нового поведения. Массовые празднества, поставленные режиссером на площадях, на стадионах, были в его представлении примером организации самой жизни, режиссурой самой жизни. (Напомню, что последней — незавершенной — постановкой В. Э. Мейерхольда был физкультпарад на Красной площади в 1939 году.)

В программу обучения будущих актеров входил настоящий боксерский тренинг. Сергей Эйзенштейн учит своих учеников по Пролеткульту — Г. Александрова, М. Штрауха, В. Янукову, Ю. Глизер — настоящей акробатике и эксцентрике.

Надо сказать сегодня о том, что сам Мейерхольд, как и Маяковский, был поразительно пластичен, строен, легок не по-балетному, а по-спортивному, изящен и точен в каждом жесте. «Вот они, люди будущего»,— говорили мы с А. Гладковым, юнцы, глядя на этих двоих высоких, удивительно ладных людей, всегда как-то особенно дружески общавшихся друг с другом.

Биомеханика не делала актерское исполнение набором приемов. Играя в «Лесе» роль Аркашки (после И. Ильинского), Свердлин блестяще демонстрировал биомеханику комедийную — каскад уморительных трюков, веселых антраша — и вместе с тем тонко выражал печаль «маленького человека», натерпевшегося от «меценатов».

Он переворачивал вверх дном дом помещицы Гурмыжской. Трагик Несчастливцев швырял по диагонали сцены стулья, а комик Счастливцев с восторгом помогал ему в этом, распугивая гостей. На сцене торжествовала игра балаганно-площадная и современно-виртуозная, «технологически» выверенная до тонкости, до мельчайшей детали и выражавшая буйный дух очищения мира от старой дряни. Это и была система Мейерхольда в действии, система, опиравшаяся на старинные традиции народного театра и вобравшая в себя отработанность конструктивизма, современность замысла и одухотворенное воплощение.

Точно выверенное соотношение трюков и трогающего душу лиризма и — как итог — торжествующий мажор в финале — это и было предметом «инженерных» расчетов артиста. Свердлин готовил роль под руководством гениального режиссера и, однако же, считал своим профессиональным долгом — не только правом! — предложить не дублерское повторение уже сложившегося у И. Ильинского рисунка, а оригинальную трактовку каждого эпизода и роли в целом.

И вместе с тем на всю жизнь усвоил Свердлин правило, не чуждое и такому до мозга ко-

«У самого синего моря». Юсуф — Л. Свердлин, Мария — Е. Кузьмина, Алеша — Н. Крючков

стей «мхатовскому» актеру, как Н. П. Хмелев: искать в каждой роли ее «танец» (кстати, это выражение именно Н. П. Хмелева). Вспомните, как в исполнении Хмелева «развинчивался» на глазах у Зиночки в «Дядюшкином сне» постаревший, но молодящийся князь К., словно бы составленный из ослабевших пружин и пружинок; как удалялся с ипподрома Алексей Александрович Каренин, важно и печально уводя от взоров публики вышедшую из повиновения жену. В игре замечательного ученика Станиславского и Немировича-Данченко была почти та же биомеханическая «танцевальность», к какой стремились и Свердлин, и Гарин, и Бабанова, и Охлопков, и Боголюбов, и Ильинский, и другие прекрасные актеры, проведшие годы учения в театре на площади, которая теперь носит имя Маяковского.

Одухотворенная, образная биомеханика нашла воплощение в лучших киноролях Свердлина — в Усижиме, Насреддине, Алитете.

Ребята в поношенных красноармейских шинелях, солдатских обмотках и застиранных косоворотках, явившиеся в начале двадцатых годов в театральные училища из красноармейской самодеятельности, из рабочих студий, как Гарин, например; узнавшие, почем фунт лиха в ученичестве у сапожников, портных, площадных акробатов, как Свердлин; пришедшие в Москву босиком, как Пырьев или Охлопков, были решительными и убежденными сторонниками коренного, «маяковского» пересоздания мира. Они мыслили космическими категориями, верили в беспредельную мощь разума, в умст-

венное, физическое, нравственное совершенство завтрашнего человека. Они и сами хотели стать завтрашними людьми.

Гарин рассказывал, что мейерхольдовцев узнавали на улице по особой ладности и веселости. И на сцене они были полны молодой энергии и в кинокадр несли свою особенную стать. «Коммуна у ворот»,— провозглашал их любимый поэт. «Советская Россия заразила весь мир духовным здоровьем»,— пророчески объявлял Александр Блок. Эти молодые художники несли в себе духовное здоровье.

...Несколько слов о стиле поведения Свердлина в жизни, об уровне его требовательности к самому себе. В 1926 году театр гастролировал в Париже. Однажды к Мейерхольду пришел Кроммелинк, автор трагифарса «Великодушный рогоносец», так блестяще, жизнерадостно поставленного Мейерхольдом в 1922 году. Этот спектакль театр на гастроли не возил, потому что Ильинский в них не участвовал. Встретившись с Кроммелинком, Мейерхольд решил показать ему спектакль хотя бы вчерне. Роль Брюно — главную — Мейерхольд предложил сыграть Свердлину. Искушение, конечно, было велико! Ведь «биомеханическое» строение спектакля в целом и роли Брюно, в частности, как нельзя больше соответствовало возможностям молодого Свердлина. («Живое, гибкое, тренированное, радостное человеческое тело» увидел прежде всего в «Великодушном рогоносце» Немирович-Данченко.) Словом, Свердлин на показе Кроммелинку «Рогоносца» мог бы пережить звездный час своей артистической молодости! Но этого не произошло. «Мастер,— рассказывал мне Лев Наумович,— стал убеждать меня сыграть Брюно с нескольких репетиций. Я, конечно, отказался. (Обратите внимание на это «конечно». — *Я. В.*) Мастер был поражен: «Ты не хочешь сыграть «Рогоносца» в Париже? Перед автором? Ты не актер!» — «Я не знаю роли, Всеволод Эмильевич...» — «Я сам буду работать с тобой утром и вечером. В нашем распоряжении три дня. Пойми, такой случай может представиться актеру один раз в жизни! Станешь основным исполнителем!» — «Тут требуется, Всеволод Эмильевич, по крайней мере, несколько месяцев». — «Зачем тебе несколько месяцев?» — «Я должен понять в роли все до конца и сыграть, как я ее понимаю...»

Принцип Свердлина!..

— Ты отказываешься окончательно?

— Увы, Всеволод Эмильевич!

Надо еще представить себе, чего стоило Свердлину, любившему своего учителя беспредельно, нанести ему такой удар. Правда, Мейерхольд, все-таки, наверное, понял и одобрил теоретически-нравственный кодекс своего ученика...

Ни в коем случае не надо думать, что «инженерия роли» в понимании Свердлина и его учителя — это лишь хорошо выстроенная партитура физических движений. История с ролью Брюно лишний раз тому подтверждение. Найти манеру поведения, ритмопластику, выражающую образ человека, подчиненные общему духу спектакля, — вот о какой «инженерии» идет речь, потому и требует она нескольких месяцев труда для того, чтобы актер смог войти в прекрасно сложившуюся у другого исполнителя роль.

Однажды я спросил Свердлина: «Мне кажется, для тебя самое сложное и трудоемкое — разгадать ритм, в котором живет твой герой. Три четверти сил и времени уходит на это. Верно?» «Конечно!» — ответил он без запинки, словно знал это всегда.

Ритм роли... «Танец» роли... Выше я уже воспользовался этим хмелевским выражением, но теперь попробую уточнить суть дела. Были у Свердлина роли, в которых кульминационный момент выражался танцем в буквальном, хореографическом смысле слова. Например, знаменитая, подробно описанная многими критиками роль Гуго Нунбаха во «Вступлении». Галина Уланова, смотревшая спектакль не один раз, как-то сказала: «Нам, артистам балета, надо учиться у Свердлина». Видимо, она имела в виду способность выражать танцем духовную жизнь героя.

Поразительный танец сочинил и исполнил он также на съемках фильма «Алитет уходит в горы». Репетировалась сцена, в которой амери-

«Его зовут Сухэ-Батор».
Сухэ-Батор

канский делец Томсон втолковывал Алитету, подпоив его, что он среди своих соплеменников самый сильный, самый умный и посему должен властвовать над всеми. Томсону это нужно было, чтобы превратить Алитета в послушного исполнителя своей воли. Алитет же, слушая Томсона, проникался сознанием своего могущества и начинал, тяжело переступая сильными мускулистыми ногами, медленно приплясывать, постепенно проникался ритмом действа-заклинания. И тогда начинали словно сами собой двигаться его руки, плечи, мышцы живота, лоснящегося при свете керосинки... Магическим, шаманским, страшноватым становился танец Алитета, под конец исступленный, страстный до безумия.

Свердлин гордился этим танцем. Даже много лет спустя после съемки мог повторить его где угодно, в любую минуту. Он страдал от того, что при монтаже фильма изумительная пляска Алитета была разбита на отдельные куски, которые перемежались кадрами-вставками.

Но важнее всего для Свердлина в его кинематографических, как и театральных, ролях (принципиального различия между ними он вообще не делал) были скрытая танцевальность, внутренний ритм жизни персонажа, окрашивающий каждое его движение и слово. Некоторые кинорежиссеры — Борис Барнет («У самого синего моря»), братья Васильевы («Волочаевские дни»), Вс. Пудовкин («Минин и Пожарский»), Я. Протазанов («Насреддин в Бухаре») должным образом оценили умение актера самостоятельно искать «пружину» роли. Свердлин в долгу не оставался. Он рассказывал, как, готовясь к съемкам в «Волочаевских днях», нашел для образа врага — сильного, опасного, жесто-

кого, самолюбивого, всем существом преданного своему строю, своей касте человека — живые черты характера, заставляющие верить в горькую реальность его существования. В каждом повороте головы, корпуса, в движении рук, в каждом шаге настороженного, как бы ведущего непрерывную охоту «покорителя» чужой земли выказывал себя самурайский нрав Усижимы.

«Волочаевские дни» ставились после «Чапаева». Свердлин, восхищенный мастерством братьев Васильевых и Бориса Бабочкина, создавших образ любимого героя в традициях самого полнокровного реализма, старался достичь в работе над образом врага такой же достоверности. Актер изучает японский язык. Его Усижима и по-русски и по-английски говорит именно с японским, а не с неопределенно «восточным», опереточным акцентом. Свердлин сам с помощью специалиста перевел в сценарии все реплики Усижимы на японский фонетический лад. Так, скажем, реплику «я приехал сюда срывать незабудки» он заносит в свою рабочую тетрадь в таком виде, строго соответствующем японской фонетике: «Я пуриехар сюда сурывать недзабудки». Актер обращается к авторам сценария с просьбой заменить «нейтральные» слова более фонетически выразительными; просит ввести в текст роли, не переводя на русский язык, отрывистые словечки, бросаемые Усижимой на ходу своим подчиненным; это необходимо актеру для того, чтобы речь персонажа становилась как можно более «японской».

Перебирая множество старых и новых журналов, Свердлин старательно отыскивает годящиеся для образа Усижимы черточки внешнего облика японского офицера: мешковато сидящий мундир, очки, усики; после долгих сомнений отдает предпочтение усикам в форме буквы «М». Почему? На этот счет запись в рабочей тетради такова: «Они нестандартны, едва ли встретятся у европейца, придают лицу до некоторой степени кокетливое, франтовское выражение». Мелочь? Но из таких штрихов и черточек складывался замечательный актерский образ, сегодня мы называем его классическим. И никакой — ни в коем случае! — пренебрежительной утрировки национальных черт, хотя это был образ заклятого врага, попиравшего родную землю.

Свердлин долго искал жестикуляцию Усижимы. Приведу запись его рассказа. «Однажды мне повезло: я увидел в ленинградском ресторане какого-то японца, который всей повадкой, барским обликом, высокомерной миной удивительно походил на моего героя. Я не мог отвести от него глаз. Вот к нему подходит официантка. Мгновенно на его лице появляется любезная улыбка. Он говорит несколько слов улыбаясь. Официантка отошла, и так же мгновенно он становится угрюмым, смотрит в одну точку, не меняя позы. Он был по-своему эффектен, но его механическая улыбка ужасала. С такой улыбкой он может, пожалуй, сообщить человеку, что тот сегодня будет расстрелян».

«Мне кажется,— замечает Свердлин,— каждый актер должен обладать, пусть в скромных масштабах, режиссерской и драматургической инициативой». Вот пример его актерской инициативы. Работая над ролью Сухэ-Батора, он ездит по дорогам Монголии, заучивает песни и пляски аратов. Как-то ему довелось увидеть в придорожном трактире народную игру «хуру-харга». С согласия авторов сценария и режиссеров актер вводит эту игру в два напряженных эпизода. В одном случае Сухэ-Батор ведет спокойную с виду игру с заклятым врагом, князем Эрдени, и здесь, словно в подтексте, прорывается напряжение схватки двух сильных характеров. В другом случае игра помогает Сухэ-Батору перехитрить пограничников, когда он направляется в Россию, в Москву.

На полях режиссерского сценария осталось множество вопросительных знаков, расставленных актером. Эпизод: расстреляны товарищи Сухэ-Батора, он не смог спасти их. В сценарии сказано: «Сухэ плачет». Знак вопроса, поставленный актером, означает: а как именно плачет? Он спросил об этом Б. Лапина и З. Хацревина, авторов сценария. Те сказали: «Плачет, как дитя». Ответ не удовлетворил актера: «Неужели Сухэ будет всхлипывать, размазывать слезы по лицу, как дитя?» Свердлин находит такое решение: плача, Сухэ прячет голову в гриву коня. «Плечи Сухэ чуть вздрагивают» —

«Жди меня».
Ермолов — Б. Блинов,
Вайнштейн — Л. Свердлин,
Лиза — В. Серова

помечает актер на полях сценария. Это тоже пример драматургической и режиссерской инициативы, пусть она и носит здесь характер штриха. Но весьма существенного штриха — вы сразу видите конника, жителя степей. Из таких штрихов и складывается образ.

Нетрудно понять, почему актер так настойчиво убеждал всех своих режиссеров: «Пожалуйста, прошу вас, привлекайте меня ко всем этапам работы над фильмом». Снимаясь во «Всадниках» у Игоря Савченко, он настаивает на том, что его герой командир Чубенко должен быть показан и в минуту слабости, с горькой обидой на лице. Такой момент актеру был нужен для контраста смежным эпизодам, чтобы выразительнее оттенить мужество Чубенко. Снимаясь в фильме «Далеко от Москвы», он убеждал режиссера А. Столпера снять сцену задушевной беседы Батманова и Залкинда, в которой Залкинд узнавал бы о постигшем товарища горе — смерти близкого человека. И этот эпизод нужен был не сам по себе, а для того, чтобы зритель, узнав, сколько душевной теплоты у Залкинда, глубже постигал его непреклонность. Формула Станиславского о добром и злом? Конечно. Ученик Мейерхольда был и учеником Станиславского — как сам Мейерхольд.

Монтажные ножницы изъяли эти актерские дополнения, и фильмы стали беднее. А актер от непонимания его советов испытывал острую боль.

Он писал: «Предположим, на съемках мы чередуем актерские краски так: синяя, красная, голубая, желтая, синяя. Если впоследствии режиссер вырежет ножницами красную и желтую краску, останется нечто одноцветное, неживое. Увы, из двух контрастных красок нам оставляют в конце концов одну, то есть нас как бы обрывают на полуслове. Поэтому я обычно

прошу режиссера: если вы можете дать мне не пять эпизодов, а три, скажите об этом заранее, чтобы перестроить план роли, изменить чередование красок, иначе зритель будет бранить меня за однообразие приемов».

Один ли Свердлин сокрушался по этому поводу?

●

У Свердлина была большая, многолетняя творческая дружба с Александром Борисовичем Столпером, начавшаяся в дни постановки фильма «Жди меня», где артист обаятельно сыграл Мишу Вайнштейна. С тех пор Столпер приглашал Свердлина в каждый новый фильм: «Дни и ночи», «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы», «Дорога». Режиссер и актер — оба в высшей степени душевные, деликатные люди — искренне любили друг друга. И все же однажды между ними произошла крупная ссора. И весьма принципиальная. Столпер писал в статье о Свердлине: «Он никогда не работал только над своей ролью, он вмешивался во всю работу, считая, что это общее дело, и как бы ни мал был отведенный ему участок, он все равно вместе с режиссером и со всем коллективом отвечает за все произведение в целом». Значит, ценил режиссер главный принцип актера, если написал такие строки. Но, однако, вот что произошло после премьеры фильма «Дорога». Свердлин первый раз смотрел картину во время отдыха, в Сочи. А. Я. Москалева рассказывала: «Сидим в переполненном зале, и вдруг Лев хватает меня за руку и почти кричит: «Не может быть! Он не мог этого сделать!» Хватается за голову, чуть не плачет... Потом объясняет: из фильма выброшена сцена, которую он считал кульминационной. Дело в том, что герои фильма замерзают в дороге, а хозяйственник Беимбетов везет тем же рейсом тюки с теплой одеждой. Он человек дисциплинированный, уважает закон, знает, что распоряжаться казенным имуществом не вправе, и все-таки в момент, когда требуется решительный поступок, раздает шубы. Наступает «звездный час» скромного человека, трудная и счастливая минута самоотверженности. И Свердлин строил этот эпизод как кульминационный, заветный, главный в роли. И испытал настоящее потрясение в кинотеатре, увидев, что эпизод выброшен. Придя в гостиницу, он написал Столперу письмо, кончавшееся так: «Твой бывший актер».

Огорченный и расстроенный Столпер приехал в Сочи. Встретив Москалеву в вестибюле, он осторожно спросил: «Как ты думаешь, можно встретиться с Львом?» Встреча состоялась, но какая? Они, вспоминает Москалева, кричали друг на друга. И помирились только тогда, когда утихли от утомления... И ведь не в актерской обиде тут было дело — Свердлин отстаивал свой принцип актера-художника, его право сознавать себя равноправным мастером среди товарищей по фильму.

●

Может быть, здесь кстати будет сказать и о том, что уже упомянутую лучшую свою театральную роль — Нунбаха во «Вступлении» — Свердлин выстраивал самостоятельно, при том что спектакль ставил выдающийся режиссер. Мейерхольд показал ему, как может плясать Нунбах свой страшный танец горя, танец отчаяния. Как и все, что делал Мейерхольд на репетициях, этот танец представлял собой высокое произведение искусства, но Свердлин не мог и не хотел просто повторить показ — конечно, не в «престиже» тут было дело: его внешние данные — невысок ростом, коренаст — резко отличались от данных Мейерхольда, и потому он отверг повтор. И придумал другой, свой танец, хотя и не верил в одобрение Мастера и ждал отставки от роли... У меня сохранилась запись рассказа Свердлина об этом замечательном моменте его жизни.

«Однажды к нам на показательную репетицию пришли мхатовцы — Немирович-Данченко, Качалов, другие прославленные мастера. Такие репетиции устраивались иногда для того, чтобы Мастер внес коррективы в спектакль, подсказал новый рисунок роли. До этого он мне дал понять, что передаст роль Нунбаха другому актеру. Я был в глухом отчаянии. И вот мой выход — наверно, последний... Я делаю все, что было задумано, словно в забытьи — швыряю под ноги партнерам открытки, иду по первому

«Алитет уходит в горы». Алитет

плану сцены в «данс макабр», обнимаю бюст Гёте, бросаю горькие слова поэту и ухожу со сцены уже почти безразличный ко всему, мысленно расставшись с недающейся ролью. И вдруг слышу овацию в зале. Я стал вместе со всеми аплодировать Мастеру, как это часто бывало на наших репетициях. И вдруг с удивлением замечаю, что аплодисменты относятся ко мне — аплодируют мхатовцы, аплодирует Мастер. И тогда я начинаю понимать: произошло нечто невероятное — роль вдруг «пошла» как никогда прежде. Отчего? Мейерхольд поздравляет меня, обнимает и говорит: «Играй всегда так, как играл сегодня!» Нет, никогда уже, ни разу не сыграл я Нунбаха так, как в тот день. Никогда ни в одной роли — ни в театре, ни в кино — не испытывал ничего подобного. Лишь однажды в жизни можно в самом деле забыть, что ты играешь в театре. Теперь я понимаю: тогда в танце Нунбаха рвалось наружу мое отчаяние из-за краха роли; чувство жизненное стало творческим. Знаю, что надо уметь искусственно вызывать в себе любую сильно пережитую эмоцию, Станиславский нашел и подсказал нам много средств для этого — и все же...»

●

Овладевая с присущим ему трудолюбием психотехникой актерского мастерства, Свердлин изучал простые и сложные секреты поведения на сцене. Однажды за кулисами он продемонстрировал мне, как может актер овладеть вниманием зрителей.

— Смотри-ка, — сказал он решительно, тоном экспериментатора, и стал внимательно рассматривать свою руку, словно ожидая от нее какого-то самостоятельного поступка. Это было занятно, смешно, и все-таки заставляло меня, единственного зрителя, сосредоточиться.

И хотя я был настроен скорее юмористически, я испытал нечто вроде мгновенного гипноза.

Через месяц или два я увидел Свердлина в новом спектакле в большой роли, кульминацией которой становилось долгое раздумье героя. Сцена погружалась в полутьму, а в театре воцарялась немыслимо долгая тишина. Зал, словно завороженный, следил за Свердлиным, а его герой медленно убирал со стола книги, бумаги, гасил лишний свет в кабинете, садился в глубокое кресло и думал, думал. Старые театралы говорили, что еще ни одному актеру не удавалось держать на сцене такую долгую, чуть ли не семиминутную паузу... В антракте, пройдя к Свердлину за кулисы, я спросил: «Ты применил тот самый прием?» На что он только усмехнулся: мол, понимай, как знаешь...

●

Актеры не любят в открытую критиковать своих товарищей по профессии. Даже считают это неэтичным — все, мол, под режиссерами ходим. Свердлин, кроме всего прочего, был человеком добрым, нежным, и ему не доставляло радости кого-то ругать или указывать на чужие просчеты... И все-таки он счел себя обязанным покритиковать товарищей, когда заметил то направление в режиссерско-актерских исканиях, которое, как он считал, обедняет искусство. Было это в 1962 году. По своей инициативе, неожиданно для редакции кинематографического журнала он выступил со статьей, в которой призывал уважаемых им актеров, таких, как Олег Табаков, Николай Рыбников, вообще весь актерский цех театра и кинематографа, отнестись критически к требованиям тех режиссеров, которые настаивают на том, чтобы актер «не играл», а оставался всегда, в любой роли «самим собой». Это, писал Свердлин, ведет к «типажности», к отрицанию творческого начала в труде актера, а ведь артист должен самостоятельно наблюдать и осознавать жизнь, ее проблемы, отвечать на них по-своему, своей мыслью, своим творчеством, иначе он не художник.

«Я не люблю и боюсь режиссеров, — писал тогда Свердлин, — не умеющих видеть нераскрытые возможности актера. Такие режиссеры не понимают: иногда дистанция между актером и ролью не препятствие, а, наоборот, стимул для настоящего артиста. Нетрудно видеть, какая роль «подходит» к вчерашним возможностям актера. Гораздо важнее угадать, какая роль раскроет его новые возможности. В этом — талант режиссера!» В этой тревоге Свердлина о дальнейших путях искусства, в этой откровенной и весьма огорчительной критике настоящей любви к своему делу, к своим коллегам-актерам куда больше, чем в иных комплиментах.

Не знаю, как отнесся к этой статье О. Табаков и сыграла ли она в его судьбе какую-то роль, но вот что несомненно: с тех пор никто уже не упрекает О. Табакова в однообразии — что ни роль, то воплощение нового характера! Даже женскую роль прекрасно сыграл Табаков в спектакле «Всегда в продаже», как бы споря с предположением о его «типажности».

●

Не слишком ли «академичным», суховатым выглядит на этих страницах Свердлин? Ведь он никогда не строил из себя ни мудреца, ни наставника, ни тем более «жреца искусства» — это был на редкость открытый, жизнерадостный, легкий человек... Запомнилась такая «интермедия». Безлюдный коридор студии «Союзмультфильм». Свердлин немного запаздывает на запись диалогов. Его встречает Эраст Павлович Гарин тоном знаменитого в свое время героя «Мандата» Гулячкина: «Как же это вы посмели так запоздать, молодой человек?» Гарин настроен весело, он как бы «разминается» перед началом записи, вызывая партнера на легкую мимолетную игру. Свердлин на лету подхватывает брошенную ему реплику, и завязывается «интермедия». Словно встретились на просцениуме два комедианта — мгновенные ответы, реплика в реплику, с азартом, достойным восхищения. А зритель-то один, да и того они не видят — я в другом конце коридора. Что-то первородно-актерское, даже скажу так — традиционно-скоморошье, вдруг зазвучало в обыкновенном прозаическом безлюдном коридоре. Два именитых, всей стране известных артиста с упоением играли друг для друга.

«Далеко от Москвы».
Батманов — Н. Охлопков,
Залкинд — Л. Свердлин

Кроме всего прочего, а может быть — прежде всего, силу творческого обаяния Свердлина объясняет то, что он ощущал себя счастливым человеком. Хотя несчастий на него обрушилось немало. Свердлин потерял сына и до конца жизни каждый день — каждый день! — переживал эту потерю, как недавно случившуюся. Он тяжело болел, но никогда не впадал в меланхолию.

Ему нравилось жить, работать, дружить, нравились люди.

Макаренко писал, что считает обязательным для педагога «оптимальный» подход к людям. Он потому и побеждал в своих небывалых экспериментах в Куряже, что всем существом верил в добро, в красоту человеческой души. Такая же органическая вера была свойственна и Свердлину.

Кстати, мне кажется, одной из лучших ролей Свердлина могла бы стать роль Антона Семеновича в «Педагогической поэме». Давным-давно я убедил его прочитать книгу Макаренко. Он прочитал и был потрясен. Помню его отзыв до сих пор: «Вот самая необходимая людям книга». Свердлин произнес эти слова не в минуту волнения, дочитав до конца понравившуюся книгу, — он выносил их, взвесил, понимал, что они могут удивить — как это так,

можно ли назвать какую-либо книгу самой нужной? И все-таки назвал, назвал убежденно, потому что верил в способность книги, спектакля, фильма, любого прекрасного произведения искусства вносить в человеческую жизнь нечто очень важное — как вносил на деле педагог Макаренко. Отчаянно обидно, что Свердлину не пришлось сыграть роль Антона Семеновича. Да и что может сделать актер для того, чтобы на свет божий появился желанный фильм, с желанной ролью, если подобная мысль не пришла прежде режиссеру? Все еще слишком редко актер оказывается инициатором постановки, даже такой удивительный, как Лев Наумович Свердлин.

Но это так, к слову. Речь идет о том, что Свердлин прожил свою жизнь полно, а потому счастливо. И в этом тоже была его творческая сила, его гражданственность, его человеческое и актерское обаяние.

●

Однажды я прочитал в «Правде» размышления Сулико Жгенти о том, как искусство вошло в его жизнь. «Одним из самых сильных впечатлений моей молодости был эпизод фильма Савченко «Всадники», в котором герой его, большевик, стоя перед виселицей, за мгновение до смерти увидел мчавшуюся в сабельной атаке конницу, своих друзей, идущих на выручку, и широко улыбнулся. Надо было видеть, как радостно засветились лица зрителей, какое волнение охватило нас».

Жгенти не запомнил фамилию актера, сыгравшего эту роль, но навсегда сохранил в своем сознании улыбку героя. А сам он, Сулико Жгенти, превосходный драматург, вместе с режиссером Резо Чхеидзе и с артистом Серго Закариадзе создал другой прекрасный образ — Георгия Махарашвили, отца солдата, образ, который занял прочное место в наших сердцах.

Значит, миг жизни артиста Свердлина нашел продолжение в другой творческой жизни, в другом — бессмертном — образе... Вот так преемственно и живет большое искусство, вдохновленное стремлением верно служить революционному обновлению жизни.

Инна Макарова

Связь времен — связь поколений

Далеко не каждому артисту удается выразить «думы и чаяния» своего поколения, сказать о своем времени нечто настолько значительное, что это навсегда остается в людской памяти, в людских сердцах. Таким редкостным даром наделена Инна Макарова — актриса, чьи даже обыкновенные «негероичные» героини тем не менее утверждали способность к героизму как характерную черту многих поколений советских людей, воспитанных на принципах социалистического гуманизма. Многие из созданных актрисой образов прочно вошли в жизнь советских людей, для кого-то стали жизненным ориентиром, примером для подражания...

Вспомнить сыгранное ею — значит в какой-то мере вспомнить этапные моменты развития советского киноискусства последних десятилетий... Любка Шевцова в «Молодой гвардии», Катя в «Высоте», Варя из фильма «Дорогой мой человек», Дуся из «Женщин». Инна в недавней картине «Еще не вечер»... Этот список легко продолжить. Тридцатилетний актерский «багаж» Инны Макаровой разносторонен и многопланов. Здесь роли главные и эпизодические, драматические, комические, лирические, но почти все они — живое свидетельство времени, отражение развития и становления советских характеров. В образах Макаровой словно сфокусированы самые актуальные жизненные тенденции киноискусства. Кого бы ни играла актриса, она всегда показывает на экране человека в неразрывной связи с временем, с жизнью общества. Именно это и позволяет ей добиться глубоких обобщений, сделать наиболее удачных своих персонажей художественным документом эпохи.

Характеры и судьбы трех поколений советских девушек — середины 30-х годов,

военного и первого послевоенного периодов — можно смело изучать по ее работам — так правдивы и безыскусны ее героини, так четко «вписаны» они в то историческое время, которое сформировало их. И хотя по временной протяженности — это всего лишь десятилетие, но десятилетие, которое началось первой беспощадной схваткой с мировым фашизмом — с событий в Испании. Финалом его была добытая ценой величайшего героизма и величайших жертв победа в Великой Отечественной войне.

Эти легендарные годы навсегда останутся в памяти человеческой, и каждый правдивый рассказ о тех людях, которые выстояли в этой беспощадной борьбе, пережили ее трудности и невзгоды, выковали победу, представляет непреходящее значение для потомков.

Инна Владимировна Макарова громко вошла в киноискусство. Ее первой работой в кино была роль Любки Шевцовой в «Молодой гвардии», знаменитом фильме Сергея Герасимова, выразившем мировоззрение и мироощущение целого поколения советских людей.

Вот почему первый вопрос, который я задала Инне Владимировне Макаровой, возвратил нас в первые послевоенные годы, когда третий курс ВГИКа ставил «Молодую гвардию».

Инна Макарова

— Я всегда с радостью и благодарностью вспоминаю о тех, уже далеких временах, когда впервые переступила порог института кинематографии и вскоре стала ученицей Сергея Аполлинариевича Герасимова. Было это в 1943 году. До сих пор, как будто это было вчера, у меня перед глазами та комната, в которой собрали нас, первокурсников, в первый раз. И первая встреча, первое знакомство с нашим мастером. Все были в пальто: ВГИК не отапливался, трубы с наступлением морозов полопались, и вдоль радиаторов центрального отопления намерзли целые «сталактиты» льда. За столом — Сергей Аполлинариевич со списком в руках, по очереди выкликающий нас по фамилии...

Занятия по мастерству... Это был для нас праздник, не было на свете ничего интереснее, ничего увлекательнее, и прежде всего потому, что Герасимов всегда ориентировал нас на самостоятельность, заставлял искать свой почерк, свой стиль — искать свое...

Не просто «играть роль», а вживаться в нее, искать биографичность образа, его связь с эпохой — вот что, по мнению С. Герасимова, должно быть первостепенной задачей актера. Никогда не играть «вообще», а максимальная четкость и конкретность во всем: в облике героя, в его поведении, в его чувствах, когда индивидуальные качества персонажа и его проявления — прежде всего результат, следствие влияний социальной среды. Поэтому Сергей Аполлинариевич всегда старался сделать нашим актерским навыком, привычкой умение непредвзято и как можно активнее «поглощать» жизненные впечатления, улавли-

вать дух времени, перемены, которые происходят вокруг, учил нас постоянно находиться в рабочем процессе.

Герасимовская «закваска» сказалась и сказывается в работах многих его учеников. Да и я в работе над любым образом стараюсь исходить из того, в каких условиях моя героиня росла, какая у нее профессия, с кем она общается, какой отпечаток наложила на нее среда... Словом, прежде всего стараюсь определить «социальные корни».

Однажды Сергей Аполлинариевич пришел на занятия по мастерству в каком-то особенно вдохновенном состоянии, с удивительным огнем в глазах и рассказал, что в журнале «Знамя» печатается роман Александра Фадеева «Молодая гвардия», роман, который нам следует сейчас же, сразу же всем-всем-всем прочитать, потому что в нем — правда жизненная, правда художественная, удивительные образы, интереснейшие характеры... И мы, действительно, сразу и все-все-все бросились по библиотекам и читалкам.

Я ушла из Ленинской библиотеки поздним вечером, ушла потому, что меня попросили уйти, — библиотека закрывалась. Долгие недели и месяцы мы все были в этом романе, говорили его словами, цитировали из него огромные куски, и каждый мечтал, конечно же, сыграть в нашем курсовом спектакле — а делать такой спектакль решено было мгновенно при общем ликовании — любую, самую маленькую роль, потому что все, даже самые небольшие по объему образы были в нем интересны.

Я не помню уже сейчас, как возникла идея перенести репетиции спектакля из нашей мастерской в Театр-студию киноактера. В театре мы встретились с актерами параллельного курса О. Пыжовой и Б. Бибикова: Н. Мордюковой, В. Тихоновым, Г. Мгеладзе, С. Гурзо; но большинство ролей было распределено между студентами герасимовского «потока»: это С. Бондарчук, Л. Шагалова, Г. Романов, К. Лучко, Е. Моргунов, Л. Иванов. Репетиции в Театре-студии шли уже в том составе, в котором снимался потом фильм «Молодая гвардия».

— Инна Владимировна, вы назвали актеров, имена которых широко сейчас известны. Но все они «вышли» из «Молодой гвардии». Фильм «Молодая гвардия» стал одной из легенд нашего кино. По крайней мере, немного найдется картин в истории советского да и мирового кино, которые создавались с таким энтузиазмом. А ведь сыгран фильм студентами-дебютантами. Случай уникальный. Что же вам, молодым, начинающим актерам, придавало тогда такие силы?

— Я не могу сейчас найти точного слова, чтобы охарактеризовать атмосферу съемок. Увлеченность? Да, конечно, увлеченность. Но увлеченность, доходящая до одержимости. В фильме снималось много актеров, и каждый, понимаете — каждый, не просто был готов отдать всего себя делу, но и ежедневно делал это. Мы все были единомышленниками. Конечно, многое получалось не сразу, но душой мы все были открыты нашему фильму, преданы ему до конца. Мы были воодушевлены граждански. Для каждого из нас участие в съемках «Молодой гвардии» являлось не только творческим, но и гражданским делом.

Ведь снималась «Молодая гвардия» в 1948 году... В сорок восьмом... Война еще не отошла, еще стояла за спиной, была совсем близко. У многих еще жила надежда, что «похоронки» недействительны... Еще губы были обветрены военными песнями, и живо вспоминались лица тех бойцов, перед которыми мы — школьницы — выступали в госпиталях, лица наших невернувшихся мальчиков... Их оборвавшаяся юность была для нас святыней. На каждом шагу было не воспоминание о войне — была рана войны. И мы делали этот фильм с горечью и со страстью, с чувствами, которыми жили в то время все, весь наш народ. Мы жили в этом фильме нашей общей жизнью. Мы были ровесниками, сверстниками молодогвардейцев, героев, совершивших свой подвиг во имя живущих, во имя еще не родившихся. Как могли мы в такой работе не проявиться до конца?! Ведь все, что мы делали на съемочной площадке, было истинным. И слезы, которыми плакали люди, когда смотрели наш фильм, не

«Молодая гвардия». Любовь Шевцова

были слезами умиления. Война отучила от сантиментов...

Мы понимали, что подвиг молодогвардейцев останется в веках. И наш фильм был не просто нашим первым словом в искусстве. Для того, чтобы подняться на высоту своих героев, фильм должен был стать частицей народного духа...

Сейчас, оглядываясь назад, я снова думаю о том, что ни одно истинное произведение искусства невозможно без такой полной, по-человечески полной самоотдачи, когда на экране в первую очередь «расходуется» не актер, а человек, личность... Так, как это было, когда мы снимали «Молодую гвардию».

Я думаю еще вот о чем: наша «Молодая гвардия» была поставлена своевременно. Именно в таком фильме нуждался тогда героический советский народ: в фильме, показывающем силу и стойкость советских людей, способном сплотить и объединить их еще теснее. Дар настоящего искусства, дар настоящего художника, сына своего времени — чувствовать своевременность...

Положим, «Молодую гвардию» задумали бы поставить двадцать лет спустя после выхода романа, как сейчас снимают многие фильмы о войне. Картина обрела бы другие оттенки, другие нюансы и в трактовке и в зрительском восприятии. Может быть, это был бы фильм — воспоминание о войне, об ушедшем героическом времени. «Молодая гвардия» 1948 года была не воспоминанием о войне, она была дыханием войны, ее героической и печальной песнью. Сейчас фильмы о войне — это чаще всего и прежде всего напоминание о том, чего нельзя забывать. Перед нами в те годы стояла совсем иная задача. Для поколения, прошедшего войну, этот фильм должен стать символом непобедимой веры: в свою страну, в са-

мих себя. Пережив все горе войны, наше поколение должно было не менее самоотверженно и не менее героически жить дальше, строить новую жизнь. Наше поколение — сверстниц и сверстников молодогвардейцев, обыкновенных советских ребят.

Подвиг молодогвардейцев был великим подвигом, но наши герои — и Сергей Аполлинариевич акцентировал на этом внимание — были обыкновенными советскими подростками. Война высветила, укрупнила в них те качества, те свойства, которые заложены были в каждом живущем на советской земле человеке.

— На «Молодой гвардии» выросло, воспиталось не одно поколение юношества, и, может быть, прежде всего потому, что геройство, подвиг раскрывались в нем не как нечто исключительное, а как явление массовое, как закономерный итог нравственного воспитания советских людей. Фильм населен яркими, не однозначными характерами. К примеру, ваша Любка Шевцова. Обыкновенная девчонка. В ней нет никакой избранности, никакой меты для предстоящего подвига, как, впрочем, и в других героях фильма. Необыкновенность была в другом — в органичном переходе к героике, к подвигу. Обыкновенная необыкновенность. Ведь в те военные, трудные годы песенные слова:

Когда страна прикажет быть героем,
У нас героем становится любой...

рельефно отражали истинное положение вещей. Своим бессмертным подвигом это доказал весь советский народ. В борьбе молодогвардейцев, в их мыслях и делах для них самих не было ничего сверхгероического, они совершали поступки, подсказанные им их совестью и сердцем, продиктованные временем. И такое отношение к героизму было типичным для предвоенного поколения.

Сколько разных чувств вызывает ваша Любка! Не только восторженных: ах, какая смелая! ах, какая боевая! За образом этой девочки вставала вся горечь утраченной молодости и отчаянная боль, сожаление, что не дожила она до конца войны, а какой бы прекрасной и светлой была бы жизнь от одного сознания, что рядом живет Любка...

Вспоминая сейчас начало вашего творческого пути, вашу первую большую работу в кино, мы подошли к важной для искусства, для актера проблеме: что значит быть современным и что определяет «долгожительство» фильма, делает его документом своего времени. Вы говорили о том, как важно своевременное появление фильма.

— Много книг и статей написано о том, что такое современный фильм и что для современного фильма важно и необходимо. Аспектов у этой проблемы бесчисленное множество. Я могу говорить только о тех, что до конца прочувствованы и поняты мною лично, ни в какой мере не претендуя на всесторонность и аксиоматичность. Я — актриса, и мой кинематографический опыт — всего лишь частичка в опыте советского кинематографа.

— Вот, скажем, «Высота», где вы сыграли Катю. Этот фильм тоже был своевременным. Что вы, Инна Владимировна, под этим разумеете?

— Мне представляется, что это — умение чувствовать и понимать время, его потребности. Чувство времени — это способность не отделять, не противопоставлять себя ему, а ощущать себя с ним связанным, быть в нем как бы исследователем, а не наблюдателем.

— Это, может быть, главная черта современного художника — умение точно выйти к типу героя времени и открыть в нем те первородные черты советского человека, что наследуются из поколения в поколение.

Открыть новый тип современного героя — редкая удача, не многим дающаяся.

— Да, ведь каждое новое поколение необычно, оно иное. Но при всей необычности и несхожести поколений надо увидеть, что связывает их воедино. Искусство ведь призвано не только отражать облик поколения, но и выражать его духовную, идейную сущность. Тут не обойтись внешними признаками «похожести»...

«Высота».
Катя

Когда фильм делают по значительному, интересному художественному произведению, это в известной степени гарантирует его уровень. Мне повезло, я чаще всего имела дело с полноценным литературным материалом. И с режиссурой мне везло, очень везло: Герасимов, Пудовкин, Зархи, Хейфиц. Этим режиссерам в высшей степени присуще «чувство времени» — умение уловить, понять, воплотить художественно те проблемы, которые интересны миллионам зрителей. Эти режиссеры обладают особой чуткостью на нового героя.

В романе Е. Воробьева «Высота» Катя была родом из глухого лесного угла, оторванного от внешнего мира. Если бы этот фильм ставился в 30-е годы, то Катя, «девочка из захолустья», приобщающаяся к полнокровной советской жизни, была бы образом и своевременным и актуальным. Она была бы тем самым типом, в котором бы узнали себя многие. В 30-е годы это была и тема и проблема. В 50-е, когда ставился фильм, такая «точка отсчета» в развитии характера была уже неактуальна. А потому и режиссер и сценарист отказались от этой детали — Катя стала жительницей городской окраины. Но в фильме возник другой разговор, разговор, подсказанный временем, — разговор о моральных последствиях войны, о военном сиротстве и безотцовщине. Именно это придало роли характерные, присущие огромному числу человеческих судеб черты. Ведь Катино возрождение происходит не только потому, что она полюбила Николая и сумела из-за этой любви преодолеть какие-то недостатки своего характера. Она сбрасывает с плеч тяжелый груз драматических последствий войны — вот что главное.

Вспомните Катю в начале фильма. Как лихо она носится по высотным сооружениям, и, как над бездной, на огромной высоте отплясывает она свой залихватский танец, и как отправляется в ресторан — погулять! — со своим дружком Хаенко... Катя вроде бы вся на виду, этакая

легкая, ничему не придающая особенного значения девушка.

Знаете, такая вот внешняя бравада была очень популярна тогда, в пятидесятые годы. Многие девушки старались вести себя так — «эмансипированно», как моя Катя. Но остановиться на этом — на внешнем попадании — значило лишь зафиксировать увиденное, а не осмыслить его. Почему же она так странно, так легкомысленно вела себя, в чем тут было дело?

Самым важным, стержневым моментом в нашей работе было то, что Катя — это человек с исковерканным войной детством, переживший много горя, много несчастий. Ведь сколько было тогда таких бойких, развязных юношей и девушек... Мимо них можно было бы пройти, так и не поняв ни их психологического, ни душевного склада, не оценив всерьез подобный жизненный тип.

— Тогда, в 50-е годы, такой человеческий тип, как ваша Катя, не был еще отражен в кинематографе. В «Высоте» вам удалось вместе с режиссером добиться концентрации жизненных впечатлений, что и сделало Катю героиней-современницей.

Но, как я Вас поняла, Инна Владимировна, внешняя узнаваемость героя должна сопрягаться с творческим осмыслением жизненного материала роли. Вне этой работы узнаваемость, похожесть — лишь формальное отображение. И тем не менее внешняя похожесть достигается определенными актерскими средствами? Я имею в виду пластику, приметы облика. Ведь женщины 30-х годов иначе держались, иначе двигались, чем наши современницы.

— Для меня всегда важной и неотъемлемой частью работы является поиск максимальной конкретности облика моих героинь. Примет времени в их внешности. В их поведении. В их мироощущении.

Вот Варя в «Дорогом моем человеке». В ней и ребяческое легкомыслие и взрослая, сосредоточенная серьезность тесно переплетены. Образ первоначально строился И. Хейфицем на резких переходах, перепадах состояний: Варя, читающая письмо из Испании, где сообщается о гибели отца Володи Устименко,— это одна Варя. А другая — та, что бесконечно строит смешные рожи перед зеркалом. В этой Вариной «двойственности» отражался характер времени. Ведь те годы, с которых начинается действие фильма, были переломными, переходными: абсолютный оптимизм середины 30-х годов, когда перед молодой девушкой открыты все пути и жизнь кажется безоблачной, и — параллельно — все усиливающаяся тревога, идущая от общей ситуации в мире. К концу этого десятилетия меняется общественная атмосфера, война в Испании была как раз тем самым рубежом...

Ребячливая, «довоенная» Варя считает, что человеческое счастье — во взаимной любви. Именно так отвечает она Володе Устименко, когда он задает ей один из мучающих его вопросов — в чем же оно, счастье? Во времени уже обозначился поворот. Фашизм активизировался. В Испании были Варин отец, отец Володи Устименко, и отзвуки мировых событий не могли не коснуться этой, такой отзывчивой и одаренной души.

— Но это, Инна Владимировна, приметы времени, взятые в «глобальных» категориях. А в мелочах — важно ли быть точным в мелочах?

— Безусловно. Пластика Вариных движений — спортивная, четкая, напористая, мальчишеская — была принадлежностью поколения 30-х годов, готового к «труду и обороне», призыву тех времен.

— Или другая ваша героиня — Фроська из кинофильма «Возвращение Василия Бортникова». Этот фильм был поставлен В. Пудовкиным по роману Г. Николаевой «Жатва». Девочка-неслух, всем встававшая наперекор, желающая сразу всего на свете, причем, всего сразу: и работать на кусторезе, и на комбайновом агрегате, и на каких-нибудь еще машинах.

— Мне нужно было освоить трактор, которым так легко, так уверенно управляет Фрось-

«Дорогой мой человек». Варя — И. Макарова, Степанов — П. Константинов

ка. И нужно было быть не «приклеенной» к нему, а научиться по-настоящему на нем работать, как необходимо было приучить себя к высоте, не бояться ее — когда шли съемки «Высоты». Так, мне кажется, достигается достоверность, вне которой образ не складывается. К тому же это те «точки прицела», которые помогают раскрывать внутренний мир героев. Кино не может жить на приблизительном материале. Неточности мгновенно западают в память зрителей, лишают нас, актеров, того главного, ради чего мы много и трудно работаем.— доверия зрителя.

Словом, когда я снималась в «Высоте», я овладела профессией сварщицы, а когда снималась в роли Фроськи, то сама водила и трактор и комбайн. Мне даже директор совхоза, где шли съемки «Возвращения Василия Бортникова», предложил остаться работать комбайнером. Разумеется, это была шутка, но я была, надо сказать, очень-очень польщена.

Основательное знакомство с профессиями моих героинь давало мне возможность точнее, глубже понять их внутренний мир. Ведь все мои героини — и Фроська, и Катя, и Дуся в «Женщинах», и буфетчица Тамара из «Большой руды» — имеют конкретные специальности. И их нужно было освоить. Даже такую вроде совсем заурядную — не сварка и не вождение трактора — как профессия буфетчицы.

Надо сказать, что это роль небольшая, но любимая мною. Женщина, умеющая «нанизывать» на пальцы бесконечное количество пустых пивных кружек, с походкой профессио-

нально равнодушной и одновременно «царской», она здесь, в этом своем мирке привокзального буфета — главная, властительница. И ее голос, в любую минуту способный стать криком, и ее уставшие руки, и ее пустой взгляд. Ее неприкаянность, ее запутанная, «вокзальная» жизнь без всякого интереса — все было теснейшим образом связано с ее социальным существованием.

Меня часто спрашивают — трудно было играть Любку или Варю Степанову? Трудно — это совсем неподходящее слово. Играть их было счастьем. А трудно, очень трудно играть те роли, которые написаны стандартно, схематично, без души, шаблонно, висящие между небом и землей, не имеющие социальных корней.

Интересную, полноценную роль прежде всего определяет круг проблем, которые она поднимает. Если роль непроблемна — она не может быть современной. Проблемы могут быть и частными, не обязательно масштабными, но в своей актуальности истинными. И актер, поднимающий их, делает полезное дело.

— Те проблемы, которые ставит образ вашей героини в кинофильме «Еще не вечер», решаются на «личном уровне». И тем не менее, эта роль показалась мне продолжением тех образов, которые вы играли раньше.

— Да, я почувствовала в ней свою тему. Моя героиня — производственница, она с полной самоотдачей трудится в своем цехе на автомобильном заводе, ее уважают, ее любят, доверяют ей ответственные и сложные участки работы, она — мать, она — жена. И жизнь ее состоит из этих привычных для женщины 70-х годов составных: работа, дом, дети, муж... Жизнь нелегкая, заставляющая порой «разрываться»... Ей многого хочется: и быть красивой, и успеть в театр, и украсить свой дом, и приглядеть за детьми... В общем, ее устроенная жизнь оказывается на поверку не очень-то простой. Фильм ставил вроде бы проблемы извечные — о воспитании детей, о взаимоотношениях между любящими людьми, о психологическом «климате» в рабочем коллективе, но — ставил их в ракурсе нынешнего дня, и, видимо, поэтому его так тепло встречают зрители. Когда мы привезли этот фильм на Горьковский автомобильный завод, то мне вручили грамоту почетной работницы. «За правдивое отображение будней рабочего коллектива и создание проникновенного образа современницы» — так написано в этой грамоте.

Говоря о проблемности фильма, о проблемности роли, я совсем не хочу сказать, что и фильм и роль должны давать какие-то конкретные решения, стать этаким «толковым словарем», в который стоит заглянуть — и все становится ясным. Видимо, умение ставить проблемы и ставить их правильно является важной для киноискусства чертой. Ведь искусство призвано «наталкивать» на поиски, на размышления, заставлять и зрителей творить, искать, думать...

— Инна Владимировна, мы подошли сейчас к следующему «связующему мостику» — киноискусство и зритель. Я знаю, что вы много ездите по стране, бываете на фабриках и заводах, в воинских частях, выступаете перед колхозниками и работниками совхозов... Я знаю, что, куда бы вы ни приезжали, вас принимают как «свою», что для зрителей вы не просто известная актриса, а человек, с которым хочется поговорить, с которым есть чем поделиться... А что вы думаете о зрителях. Изменились ли они, по-вашему, с тех пор, как вышел на экран фильм «Молодая гвардия», и если изменились, то как? Как принимают зрители сейчас ваши прежние работы?

— Я писала в своих воспоминаниях о «Молодой гвардии», как, с каким вниманием, с какой чуткостью встретили зрители и наш фильм и наш спектакль «Молодая гвардия». Я писала, как трудно было попасть в Театр киноактера, какие очереди выстраивались за билетами, чтобы посмотреть этот фильм в кинотеатрах. Я писала о том, что нас — тогда студентов — поздравляли известные писатели, актеры, режиссеры, к именам которых мы привыкли относиться с великим уважением. И как однажды после одного спектакля меня догнал человек и преподнес мне, как цветы, пирожное, завернутое в белую бумагу... Это был Михаил Светлов.

«Женщины».
Виктор — В. Мазин,
Дуся — И. Макарова

И фильм и спектакль вызвали тогда такое понимание, ради которого актер всю жизнь и работает. Ведь нет иной цели у актера, чем быть понятым зрителем. И нас поняли, нас полюбили, после «Молодой гвардии» нам стали доверять как актерам, как людям. «Молодая гвардия» была не просто удачной кинематографической работой. Для всех современников этот фильм был отзвуком их мыслей, их чувств. Мы выразили эти чувства — и поэтому были и поняты и приняты, поэтому этот фильм до сих пор молод, и его «музыка» останется в сердцах поколений надолго. Я помню те лица, те взгляды, те добрые слова, которые говорили мне люди — на улице, в метро, говорили от всего сердца...

Вы спрашиваете меня — изменился ли зритель и как изменился? Наверное, изменился, наверное, стал более требовательным и более чутким к фальши и неестественности, к серости и скуке, но в лучших своих проявлениях — в любви и доверчивости к настоящему искусству — остался прежним. Я не видела ни одного равнодушного лица, когда «Молодую гвардию» показывали в 50-х годах и когда фильм смотрело новое поколение — 60-х годов. И это был не «исторический» интерес, а живая, трепетная реакция на все, что происходило на экране.

Я, действительно, много езжу, много встречаюсь с разными людьми в разных городах, больших и маленьких поселках... Для меня в этих поездках, в этих встречах заключена жизнь, процесс моей актерской работы. Совсем недавно, например, — я запомнила эту встречу особенно — у меня был творческий вечер в одном из Дворцов культуры. Когда он закончился, ко мне подошел директор и попросил: «Инна Владимировна, знаете, на вашем вечере

«Еще не вечер».
Инна

не могли побывать наши женщины, которые работают в столовой. Они все это время были заняты и просят, чтобы вы пришли к ним».

Мы прошли по каким-то коридорам и попали на кухню, там около плит стояли женщины разного возраста и, увидев меня, некоторые заплакали... Нам не нужно было искать слова, цепляться за какие-то привычные фразы, не было никакой особенной торжественности и никаких суетливых церемоний — мы говорили так, как будто были давным-давно знакомы. Говорили, понимая друг друга с полуслова... А рядом с этими пережившими войну женщинами, моими сверстницами, стояли совсем молоденькие девушки, те, которые только начинали свою жизнь и не знали, что такое война, и, может быть, и не смотрели мои фильмы, но, видя эти неожиданные слезы старших, вслушиваясь в их воспоминания, они заряжались их верой, их любовью, их памятью.

Мы с вами много говорили о связи времен, говорили о героях, выразивших свое поколение и вместе с тем наделенных присущими именно советскому человеку качествами, чертами, свойствами. Но связь времен, видимо, еще и в другом. В том, чтобы молодое поколение не просто знало о подвиге, совершенном их отцами, но прежде всего понимало — по совести, по-человечески — всем своим существом, что дела их отцов — это всегда начало их дел, мерка их жизни, их поступков. А их дела будут основой для жизни их детей, и так будет всегда, пока жив род человеческий. И когда я встречаюсь с подрастающим поколением, я прежде всего хочу, чтобы они почувствовали живую, кровную связь всех поколений советских людей, единство всего нашего народа, нашей страны, рожденной революцией...

Беседу вела И. Рябая

Олег Янковский

Люди высокой идеи

Давно замечено: покуда время откристаллизовывает тип своего героя, в киноискусстве происходит как бы параллельный процесс, венцом которого является актер, всем своим внешним и внутренним складом воплощающий представление о современном герое, подспудно созревшее в недрах общественного сознания. Но так же верно и то, что сегодня типология героя, как и типология героического, настолько усложнилась, что ее не представишь себе по нескольким актерским именам. Пожалуй, сегодня логичнее говорить о плеяде актеров, чье творчество вкупе складывает образ современного героя — человека эпохи развитого социализма.

Олег Янковский — один из них. Его творческая личность привлекает — так привлекает яркая индивидуальность в искусстве. В героях Янковского — таких, как кинооператор Андрей Некрасов из фильма «Служили два товарища», как парторг Соломахин в «Премии», поэт Рылеев в «Звезде пленительного счастья», есть притягательность особого свойства, которую не объяснишь одним талантом актера. В Янковском есть свой «социальный жест» и его нехрестоматийность по-новому преломляет традицию изображения положительного героя в нашем кино. Хотя Янковский — чем дальше, тем чаще — играет роли одна на другую непохожие, его творчество в целом создает впечатление духовного целого.

С вопроса об этом и началась наша беседа.

— Олег Иванович, образы, созданные вами, складываются в некое целое и если — в порядке гипотезы — вообразить, что все эти годы вы развивали один образ, лепили одну личность, то как бы вы ее охарактеризовали?

— За моими героями, кроме их собственной родословной, должна, наверное, чувствоваться и моя биография — в той мере, в какой она отражает опыт моего поколения.

Должен сказать, что с первым — с родословной моих героев мне повезло: я сыграл несколько удивительных, высокой пробы людей. Эти роли помогли мне многое понять в себе самом, почувствовать, как говорится, свои корни, наконец, определить свои отношения со зрительным залом.

Все мы, современники, созданы из сходного человеческого материала. Каждый из нас несет в себе опыт, убеждения, идеалы дедов и отцов. Именно на этой основе — на общности истоков, гражданских идеалов, — думаю я, строится взаимопонимание советского художника со зрителями. Наведение прочного моста между экраном и залом — это дело трудное. Без ощущения идейного, духовного родства, о котором я говорил, найти общий язык со своим зрителем, по-видимому, было бы невозможно.

— Вы сказали — «родословная героя»... Можно подробнее?

— Есть разные пути овладения внутренней сутью человека, которого предстоит сыграть. Кто-то из моих коллег в процессе работы над ролью рисует или лепит портреты своего героя в юности и старости, кто-то упорно ищет прототип, кто-то пробует «жить в образе». Знаю я и таких актеров, которые, казалось бы, внутренне и не готовят себя к очередной работе — то есть репетируют, понятно, и костюм примеряют, и грим пробуют, и наставления режиссера выслушивают внимательнейшим образом, но при этом за пять минут до выхода могут хохотать над веселой байкой. А результатов добиваются поразительных.

Я же не могу начинать активную работу, если после долгого вчитывания в литературный первоисточник не нафантазирую себе родословную героя — его детство, его близких, его первую любовь, его быт. Для меня очень важно понять духовный потенциал этой личности, важно уяснить, как он складывался, накапливался. Причем, это равно необходимо и тогда, когда сталкиваешься с образом

необычайно ярким, сильно и уверенно выписанным, и тогда, когда имеешь дело с приблизительной, поверхностной драматургией. Во втором случае ты как бы подменяешь собою автора; не находя в его сочинении точки опоры, стремишься своими внутренними ресурсами напитать роль жизнью, дополнить ее, углубить собственным опытом.

А в первом случае к такому фантазированию призывают другие соображения. Современная пьеса или сценарий чаще всего берет человека на переломе, в экстремальных условиях — как теперь принято говорить — в «момент истины». Сплошь и рядом сюжет охватывает очень короткий промежуток времени. Показать узловой момент в судьбе человека, заставить зрителя поверить в то, что персонаж «пришел одним — ушел другим», довольно трудно, если не осознать, что именно привело твоего героя к такому поступку и почему это произошло именно сейчас, а не раньше и не позже...

Такой метод не мной изобретен — он известен актерам испокон веку. Я услышал о нем от своих первых учителей — педагогов Саратовского театрального училища, которое я закончил,— Алексея Быстрякова и Дмитрия Лядова.

— А если ваш герой — фигура из прошлого? Не становится ли это обстоятельство на пути вашей фантазии? Вот Андрей Некрасов в фильме «Служили два товарища». Где исток этого образа? Как реконструировалась судьба человека 20-х годов — времен гражданской войны?

— Расскажу с удовольствием. Всегда бывает чуточку обидно, когда нафантазированное остается за кадром...

Несколько моих ролей, точнее образы нескольких людей, сыгранных мною, я считаю своими, родными. Что я имею в виду? Те роли, которые оказались мне по-человечески близкими, как говорится, легли на душу. На сцене Саратовского драматического театра имени Карла Маркса мне довелось играть князя Мышкина. Это поразительный по глубине и силе образ, стоящий, на мой взгляд, несколько особняком даже в ряду потрясающих характеров, созданных Достоевским. Выходить на сцену в такой роли — для актера и творческое счастье и школа, равной которой нет. И все-таки, признаюсь, эта роль так и не стала моей настолько, чтобы нельзя было отделить образ и мою собственную личность. А вот Андрей Некрасов — хоть и бессмысленно равнять эти литературные персонажи — до сих пор свой, близкий человек. Прошло уже десять лет, а из памяти не изгладились чувства, испытанные, когда я снимался в этой картине Евгения Карелова.

Событием в судьбе актера — во всяком случае у меня это так — не обязательно становится та роль, что приносит успех и популярность, хотя все это и приятно. Событием становится та роль, которая волнует, по-человечески тебя задевает. Как только я прочитал сценарий «Служили два товарища» Юлия Дунского и Валерия Фрида, я сразу же понял, что напал на свою роль. Образ Андрея родился как следствие размышлений авторов об отношении истинного русского интеллигента к революции. Мне приходилось многое читать об этом, многое слышать, многое видеть в кино. Наконец, я много думал об этом и загорелся возможностью высказаться.

Что же за человек был этот кинохроникер гражданской войны, ее безымянный летописец? Я представил его себе молчаливым, застенчиво-сдержанным, неуклюжим. Я придумал ему «легенду». Он воспитывался в семье священнослужителя — об этом сказано одной строкой в сценарии. В отличие от своего товарища Ивана Карякина, сына жестянщика, рано начавшего зарабатывать на жизнь, Некрасов в детстве был предоставлен самому себе, много читал, думал, мечтал о прекрасном. Я представил себе семью небогатого дьячка, которая приняла мальчика, оставшегося без родителей. (Отца, думал я, Андрей потерял рано, а с болезненно любящей его матерью, отдавшей всю невостребованную нежность и ласку сыну, он рос лет до десяти-двенадцати.) Я представил нехитрую библиотеку, в которой было, однако, десятка полтора настоящих книг. Я представил

«Служили два товарища».
Некрасов

первые сеансы загадочного «синема», так поразившего воображение юноши. Он рос в мире романтических иллюзий и книжных идеалов. И вот такой — мягкий, замкнутый, немного не от мира сего юноша попадает в контрастное, сложное, кипящее время. Некрасов пришел в революцию не потому, что до конца понимал ее цели и смысл — это случилось позже. Он интуитивно почувствовал: то, во что он верил в детстве, осуществление его мечты о торжестве добра и справедливости — здесь, на этой стороне. И он окунулся в водоворот революционных событий, был поставлен перед необходимостью ежеминутно принимать решения, совершать решительные поступки.

Я спросил себя: может ли человек такого воспитания проявить себя в атмосфере непрерывного и опасного действия наилучшим образом? И ответил на свой вопрос утвердительно. Мы привыкли считать, что мужеством обладают лишь те, кто в детстве и юности прошел суровую школу. Но это не так — мужеством обладают те, кто обладает мужеством. Это только кажется парадоксом, а на самом деле жизнь знает тысячи таких примеров. И сплошь и рядом душевную стойкость, отвагу, презрение к компромиссам обнаруживают именно люди такого склада, как мой Андрей Некрасов. Можно долго говорить об истоках духовного мужества людей, подобных моему герою. Существует даже точка зрения, что разночинная интеллигенция, вышедшая из народа, наследует волевые качества своих

предков, которым очень непросто было, забросив соху или верстак, пробиться к интеллектуальному полю деятельности. Может быть... Я думаю, что нет однозначных ответов. Мужество черпается и из книжек, отвага вырабатывается и в размышлениях, стойкость рождается и в борьбе с самим собой. Мужество — это продолжение нравственного долга. Вспомним наше военное поколение, вспомним молодогвардейцев, когорту молодых поэтов, погибших на фронтах Великой Отечественной. О жизненном опыте тут говорить не приходится — его не было. Зато было чувство гражданского долга перед Родиной и перед народом. Эти молодые люди в свои двадцать лет ощущали себя народными защитниками.

...Мне было обидно, что Андрей Некрасов погибал. Я нафантазировал замечательное будущее для него. Он мог бы стать одним из родоначальников революционного советского киноискусства — у него была гражданская позиция, свежесть и неординарность взгляда на мир, фундаментальность внутренней культуры. Но он погиб...

— Трагически погибает и другой ваш герой — поэт-декабрист Кондратий Рылеев в фильме «Звезда пленительного счастья»...

— Не надо думать, что в этих героических смертях есть нечто фатальное. Такие, как Андрей Некрасов, как Рылеев, всегда идут впереди и потому гибнут чаще. За правое дело. Рылеев — это фигура, занимающая совершенно особое место в движении декабристов. Он привлек меня именно сплавом поэтического дара с революционной идеей. Меня вообще привлекают люди высокой идеи, люди, которые без всякой жертвенности могут положить свою жизнь на алтарь борьбы за свободу униженных и счастье обездоленных, за гуманистические идеалы человечества. Такими были русские декабристы и французские коммунары, комиссары гражданской и — впоследствии — ополченцы Великой Отечественной...

Если я обычно стараюсь умозрительно, исходя из собственного опыта, домыслить что-то в своем герое, то здесь мне было проще — остались стихи Рылеева. Что говорить, в пору высочайшего расцвета русской поэзии — Рылеев, как известно, современник Пушкина — дарование этого человека выглядело довольно скромно. Но свое место в нашей словесности Кондратий Рылеев занял в первую очередь, благодаря своей гражданской, политической страсти. Не все сейчас живо в его стихах, но лучшие строки продолжают волновать. В них ощущается и гнев, и боль, и патетический призыв (вспомните «К временщику» и «Гражданин»), провидение своей собственной судьбы, своего раннего ухода.

Он шел на смерть вполне осознанно. Строки Рылеева странным образом напомнили мне стихи другого, жившего в другом столетии поэта. «Нам лечь, где лечь, и там не встать, где лечь. И задохнувшись «Интернационалом», упасть лицом на высохшие травы. И уж не встать, и не попасть в анналы, и даже близким славы не сыскать»,— писал в апреле сорок первого года, незадолго до своей смерти в бою с фашистами Павел Коган.

Они оба были высочайшего полета романтиками, и для обоих было естественным отдать жизнь за свои светлые идеалы. Только в одном они ошибались — когда думали, что их подвиг может быть забыт потомками. И если мне когда-нибудь доведется сыграть Когана, ну, может быть, не его, а Николая Майорова, его друга, единомышленника, поэта той же когорты, человека такой же судьбы, то я вспомню о Кондратии Рылееве.

— Вы опередили меня, связав Рылеева с Коганом и Майоровым. Такого рода внутренние духовные связи, мне кажется, всегда улавливаются и зрителем. Потребность в романтическом герое, живущем страстями, чувствами, всегда существует. Но вот Соломахин в «Премии» — как вы думаете, чем оказался близок зрителю этот совсем неромантический герой?

— События фильма, как вы помните, охватывают всего несколько часов, что длится заседание парткома большой стройки. Всего несколько часов из жизни моего героя.

«Служили два товарища». Некрасов — О. Янковский, Карякин — Р. Быков

И сделать этого человека на экране достоверным, узнаваемым, близким без предварительного «вычисления» его судьбы, мне кажется, было бы попросту невозможно. В условиях почти полного отсутствия открытого действия, когда конфликт решается в словесных баталиях, мне было совершенно необходимо найти, помимо отпущенных мне реплик, другое — внутреннее наполнение роли.

Прежде всего предстояло определить, выражаясь канцелярским языком, степень соответствия Соломахина занимаемому посту. Было очевидно, что этот человек совсем не трибун. Более того, я бы не назвал его и прирожденным лидером, для которого вести за собой массы — дело естественное. Полфильма Соломахин вообще сидит где-то на заднем плане в своем невзрачном, помятом, старомодном сером костюмчике, но по мере того, как конфликт набирает остроту и созревает нравственная необходимость принимать решение, он выдвигается вперед, на первый план. Именно незаметный, державшийся в тени Соломахин в определенный момент возглавляет, организует и направляет охвативший всех присутствующих порыв к бескомпромиссной правде, партийному достоинству и чести.

А что же у моего героя «за кадром»? Технический вуз в одном из областных центров. Затем работа инженером на производстве. Мой герой не хватал звезд с неба, но с первых дней в институте зарекомендовал себя добрым, надежным, словом, очень порядочным парнем. Такой никогда не подведет и не сподличает. Понятно, что еще на первом курсе института его избирают в комсомольское бюро, а потом в комитет ВЛКСМ. Ближе к диплому он станет секретарем комитета — его

рассудительность, честность, преданность делу навсегда закрепляют за ним репутацию человека, чье идейное старшинство в коллективе несомненно. Столь же естественно, что именно его выберут парторгом крупной стройки.

Ясно представляю себе и его быт. Он женат на учительнице, вместе с сыном и бабушкой они живут в маленькой двухкомнатной квартире, все вчетвером любят в выходной съездить за город на стареньком «запорожце», который не рассыпается только благодаря самоотверженному уходу. В семье у них лад и порядок, и мать жены называют бабушкой, а не тещей.

Вот такому человеку, главное чувство которого — чувство ответственности за все и за всех, чувство партийного и человеческого долга,— и предстоит принять важное и при том парадоксальное решение, предстоит пойти наперекор той самой системе отношений между людьми и производством, в чью незыблемость на этой стройке он так верил. И сам поддерживал эти устои. Да возможно ли это? Возможно ли за несколько часов созреть для такого серьезного решения? Готовность Соломахина к столь крутой перемене объясняется теми же его человеческими качествами, что обеспечили его главенство в парткоме. Соломахин прежде всего честен, и если он столкнулся с неопровержимыми доказательствами того, что поступал неправильно и давал другим поступать неправильно —а именно такие доказательства представил в своей знаменитой тетрадке бригадир Потапов,— то он не может оставить все по-прежнему, чем бы это ему ни грозило.

На встречах со зрителями, в разговорах со знакомыми я иногда слышал сомнения в том, что кто-то может отказаться от премии, если она начислена не за дело. Дескать, это же не краденые деньги, а кушать, мол, все хотят... Я относил эти сомнения и к своему герою и, если хотите, к себе самому. И вставал, как мог, на защиту идеи. Дело не в том, что такой факт действительно имел место в жизни. Дело в том, что за подобными, по мнению моих оппонентов, «чудачествами» угадываются высокие человеческие принципы, основы нашей нравственности. Странная вещь, ведь никого не удивляет, когда человек идет на костер за свои убеждения. Но вот человек ради сохранения рабочего достоинства, самоуважения поступился всего-навсего несколькими десятками рублей и некоторых такой естественный поступок приводит в недоумение. С голоду у нас давным-давно никто не умирает, а вот от потери чести, порядочности гибнуть продолжают — морально, разумеется. Чтобы совершать поступки, нужно мужество. И чем труднее решиться на поступок, тем дороже нравственный итог. Тот итог, который стал итогом образа Соломахина, фильма «Премия», той жизненной ситуации, что легла в основу сценария А. Гельмана.

— Коль скоро зашла речь о соотношениях искусства с жизнью, не могли бы вы ответить на такой вопрос: знаете ли вы людей, похожих на Соломахина?

— Я редко могу назвать конкретного человека, послужившего прототипом моему герою. Обыкновенно роли впитывают в себя все, что я вижу и знаю. И даже если можно было бы припомнить, что этот, скажем, жест я перенял у Ивана Ивановича, а выражение лица — у Петра Петровича, то смысла в таком препарировании актерской работы не вижу. Каждый из нас обладает более или менее разнообразным набором профессиональных приемов, наблюдений, деталей, и мало кто может объяснить, почему он воспользовался тем или иным средством из своего арсенала. Калькировать какого-то конкретного человека — это меня никогда не увлекало. Задача-то в том и состоит, чтобы осмыслить и трансформировать, а не в том, чтобы сделать слепок.

В разговоре об этой роли я мог бы сослаться на реальные прототипы. В том числе на некоторых своих коллег. Есть среди них люди, которые, прежде чем стать профессиональными кинематографистами, были инженерами на производстве, избирались парторгами. Я много думал о стиле своего героя, его манере вести себя. И приглядывался к близким мне людям,

«Премия».
Соломахин

в которых чувствовал соломахинское нутро — глубину и скрытность, нежелание обнажать свои чувства. Вообще мне чрезвычайно симпатичен в человеке тот скромный, неброский стиль, который часто говорит о вкусе, достоинстве, самоуважении. Таким мне представляется Соломахин, мой герой, близкий мне человек.

— В фильме В. Трегубовича «Обратная связь» по сценарию А. Гельмана вы снова играете партийного работника...

— Секретарь горкома партии Сакулин — совершенно новая для меня роль, непохожая на то, что я играл раньше. И при этом очень интересная! Соломахин и Сакулин — разные люди, в какой-то степени даже антиподы. Мне нужно было искать совсем другие подходы к образу. Передо мной встала, например, такая проблема: передать профессионализм партийного работника. Моему герою приходится принимать ответственные решения и в вопросах, связанных с народным хозяйством, и — что еще сложнее — в вопросах, связанных с человеческими судьбами. Первое требует знания дела. Что же касается второго — здесь профессионального умения мало, здесь нужен талант, призвание.

По-моему, Сакулин таким призванием обладает. Это человек сильный, упорный, умею-

щий добиваться цели и, я бы сказал, фанатично преданный своему делу. Он способен горы сдвинуть, чтобы доказать свою правоту, настоять на правильном, с его точки зрения, решении. Такой человек пойдет один против всех, если будет считать, что прав. Сакулин руководствуется общегосударственными интересами, хотя ему, конечно же, дороги интересы небольшого городка, где он возглавляет горком КПСС и где сооружается комбинат-гигант.

Образ этот был для меня довольно сложен. Не могу сказать, чтобы я сам обладал человеческими качествами моего героя. Единственно, что знаю твердо: эти качества мне симпатичны в связи с благородными целями, которые стоят перед Сакулиным и которых он добивается со всей присущей ему волей и упорством.

Чтобы избежать абстракции, общих мест в образе, пришлось «достроить» такое обстоятельство: что Сакулин — уроженец городка, куда его направили на работу после окончания партийной школы. Тем самым общий конфликт фильма, который из производственного естественно перерастает в нравственный, в глазах моего героя принимает предельно конкретные очертания. Он бьется не за абстрактную правду — он отстаивает интересы людей, в данном случае — своих земляков.

— Олег Иванович, «достраивание» — это ваш обычный метод работы над ролью?

— «Достраивать» приходится, когда в роли недостает личностного фундамента, не хватает психологических мотивировок. Многие роли современного «производственного репертуара», на мой взгляд, особенно отличаются такого рода недостаточностью.

— А конкретно?

— Тот же Чешков в пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны», которого я играл на сцене Саратовского драматического театра. Да и Горяев в пьесе Марка Захарова и Юрия Визбора «Автоград — XXI» — его я играю и по сей день в Московском театре имени Ленинского комсомола — тоже фигура схематичная, однобокая. И в той и в другой пьесе все построено на столкновении нового и старого. С одной стороны, романтический стиль представителей старого поколения, с другой — трезво-деловой стиль поколения нового. Конфликт реальный — иначе имя Чешкова не прокатилось бы такой волной по сценам, экранам и журнальным страницам. Но триумф этот оказался временным. Уже сегодня ясно, что правота «человека со стороны» односторонняя, а главное, ей явно не хватает человечности.

— Вы считаете, что Горяев — это тиражированный Чешков?

— Нет, разумеется. Если бы я так думал, как мог бы я его играть? У Горяева своя тема. Его лейтмотив — необходимость улучшений. Еще до того, как новое примет стройные и четкие очертания, определится в программу, он готов ломать старое. Люди такого типа не додумывают смысл и направление ломки. Ломка оправдана, на мой взгляд, лишь тогда, когда знаешь, что затем...

Горяев — полезный, даже необходимый герой: обществу нужны люди, остро чувствующие новое, но истинным героем нашего времени я считаю того, кто придет на место Горяева и, засучив рукава, начнет укладывать кирпич к кирпичу.

— Вот вы сказали — «герой нашего времени». Эта проблема всегда стоит на повестке дня. Такого героя хотят сыграть актеры, о нем грезят критики, не говоря о зрителях, потребность в герое-современнике, которым можно было бы восхититься — вот это человек! — всегда существует. А как вы относитесь к этой проблеме?

— Как и все актеры, я внимательно слежу за сценарной литературой, особенно построенной на современной проблематике. Надо сказать, что уровень кинодраматургии заметно вырос. Остроумные, занимательные, живые сценарии встречаются не так уж редко. Но вот сценарий, где чувствовалось бы Вре-

мя, его атмосфера, его дыхание — это мало кому дается. Казалось бы, чего проще? Наша жизнь богата такими событиями! Оглянись вокруг и хватайся за перо!

Однако удачи здесь приходят необыкновенно редко. Я думаю, чувствовать время, ощущать его потребности — это особый дар, редкий талант. И это в одинаковой степени относится и к драматургам и к актерам. В кинематографе не так уж много примеров, когда на экране появлялись художественно полноценные герои, которые были бы приняты зрителем, как герои сегодняшего дня. Я бы назвал персонажей «Девяти дней...», «Твоего современника», «У озера»... Чешков? Бобров? Нет, это герои момента, полемические фигуры в искусстве. Чаще встречается другая ситуация: когда персонажи минувших времен становятся истинными героями нашего времени. «Коммунист» и «Председатель», «Отец солдата» и «Чапаев», «Живые и мертвые» и «Двадцать дней без войны», «Белорусский вокзал» и «Восхождение» — много фильмов, подтверждающих эту мысль, я бы мог назвать.

Но встает еще вопрос о терминологии: кого считать положительным и современным на экране? Если главным свойством положительного героя полагать его способность воспитывать аудиторию своим примером, то тогда нам надо говорить уже о героической личности в искусстве, о проблеме героического, о том, что такое героизм в мирной жизни, в буднях. И тут мы непременно вспомним опять-таки Потапова из «Премии», хотя весь его облик, подчеркнуто бытовой в исполнении Е. Леонова, никак не вяжется с общепринятым представлением о героической личности. Тем не менее этот незаметный бригадир совершает гражданский поступок, требующий большого мужества. Убежден, что такой человек, как Потапов, способен на подвиг, способен и жизнь свою положить во имя идеи.

Ну, а куда, к положительным или отрицательным отнести, скажем, такую личность, как Пряхин из фильма «Чужие письма»? Этот бывший летчик словно бы окостенел, остановился в своем развитии в годы своей юности с ее танцплощадками, шлягером «Ландыши, ландыши...», папиросами «Казбек» и лихо заломленными фуражками. Он, похоже, не только летчик бывший, но и человек бывший, отчужденный от времени, в котором живет, и потому обреченный бесконечно оказываться в нелепых, глупых ситуациях — с той же Зиной Бегунковой, например. И вот этот странный тип, которого по формальным признакам не назовешь ни положительным, ни отрицательным, позволил и режиссеру И. Авербаху и — надеюсь — мне высказать кое-какие мысли о жизни. Нашей целью было заставить зрителя думать о таком человеческом типе, определить свое к нему отношение. И это тоже работа на нравственный идеал, ведь нравственно человек созревает, сознавая не только сферу своих притяжений, но и сферу своих отталкиваний.

Но здесь я хотел бы сказать несколько слов, с которых, возможно, следовало бы начать. Все, что я говорил о своих героях, о работе над ролями, уже завершенными и отошедшими от меня,— все это относится к области предположений, догадок, надежд. Сама профессия наша, как я думаю, требует от нас не анализа, а синтеза. К тому же, чтобы в полной мере понять, что удалось из задуманного, а что нет, что сделалось само собой, как бы помимо воли, нужна дистанция. Расстояние во времени... И нужны пытливые, ясные глаза. Я верю, что такие глаза будут и у тех, кто придет вслед за нами. У наших потомков. У тех, кто будет праздновать грядущие юбилеи Октябрьской революции. И то, что мы скажем с экрана о себе, о своем прекрасном времени, может оказаться для них небесполезным эскизом к широкой и точной картине наших дней. Так что и на нас — ответственность перед будущим.

Беседу вел С. Вишняков

Искусство кино

1977 11

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Оформление
Германа А. А

Художественный редактор
Петрова Э. С.

Технический редактор
Иванова Т. Ю.

Корректор
Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

На 1-й стр. обложки
Евгений Урбанский в фильме «Коммунист»,
Николай Олялин в фильме «Освобождение»

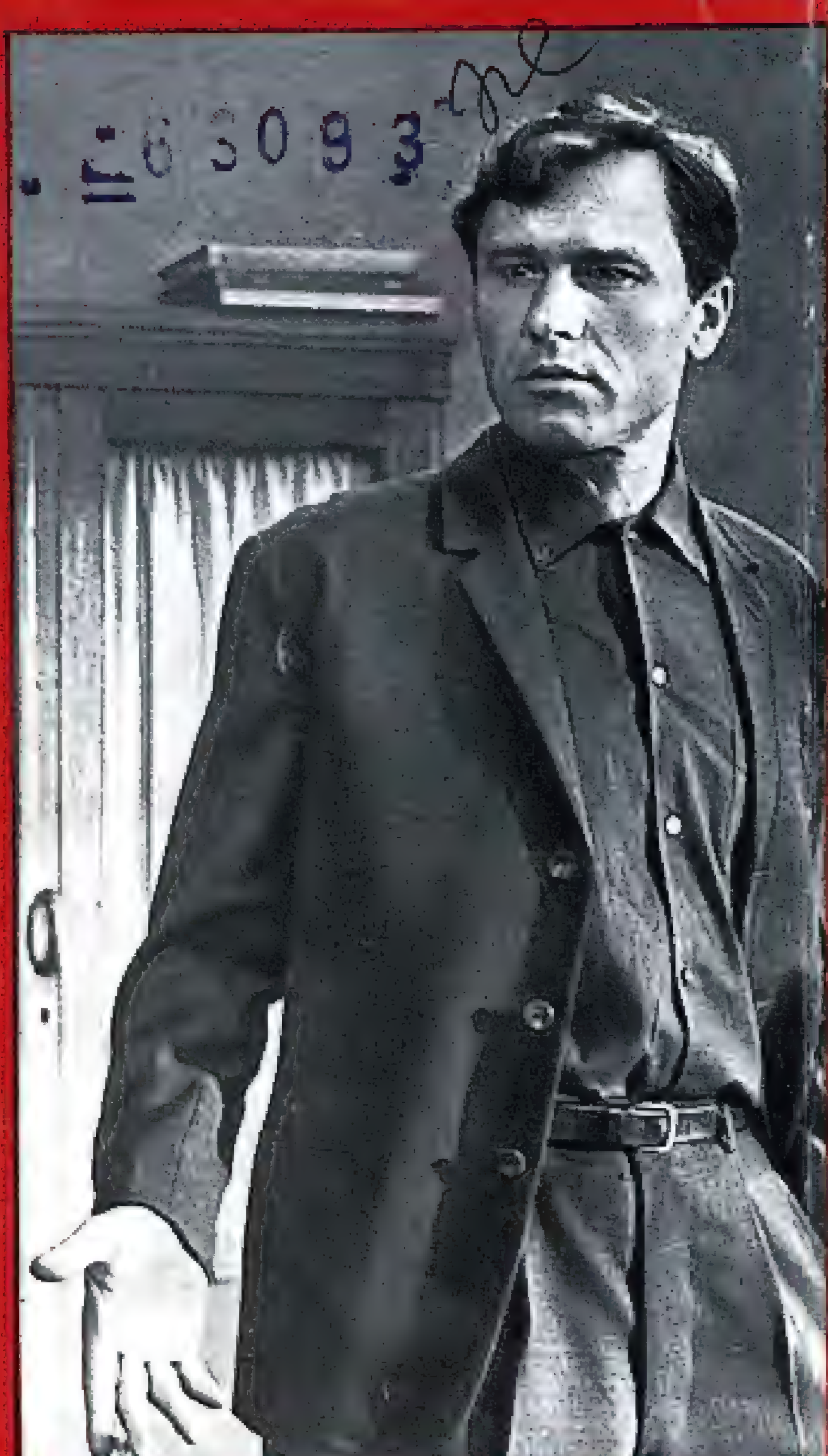
На 4-й стр. обложки
Софико Чиаурели в фильме «Тепло твоих рук»,
Василий Шукшин в фильме «У озера»

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 24/VIII. 1977.
А-10696
Подп. к печати 29/IX 1977.
Формат бумаги 70×90 1/16
Печ. л. 13, усл. п. л. 15,2,
уч.-изд. л. 19,8
Тираж 54 000 экз. Заказ 2116
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

«А зори здесь тихие...»,
«Горячий снег»,
«Они сражались за Родину»,
«Любовь земная»,
«Восхождение»



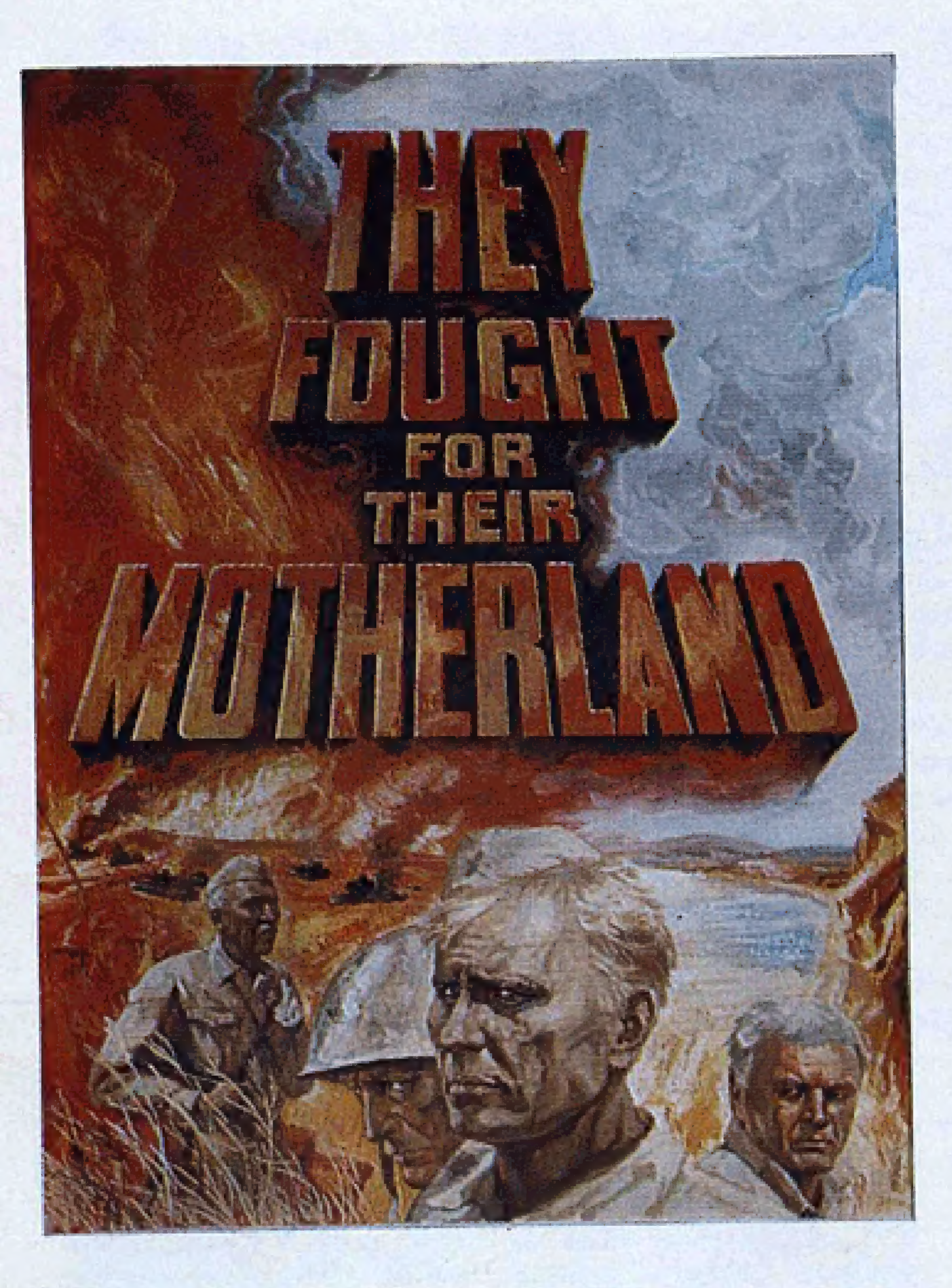
Советские фильмы на экранах мира

Плакаты Всесоюзного объединения «Совэкспортфильм»

Фото «Совэкспортфильма» и Б. Головченко

«Броненосец «Потемкин». Художники В. и Г. Стенберги

«Чапаев». Художник И. Махлис



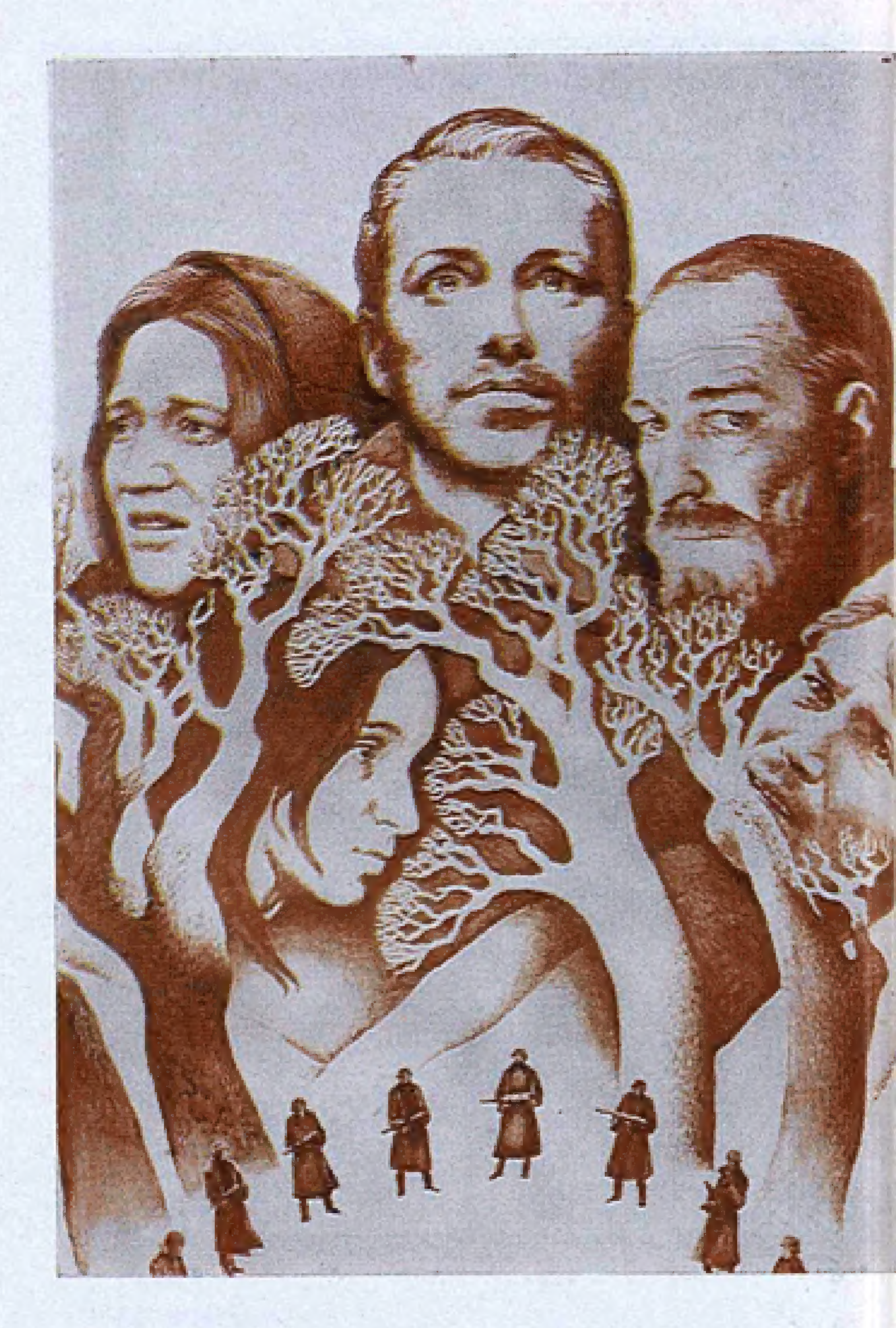
«Они сражались за Родину».
Художник Ю. Царев

«Освобождение».
Художник Ю. Царев

«А зори здесь тихие...».
Художник Ю. Царев

«Романс о влюбленных».
Художник А. Адабашьян

«Белый пароход».
Художник С. Дацкевич



«Восхождение».
Художник Ю. Ракша